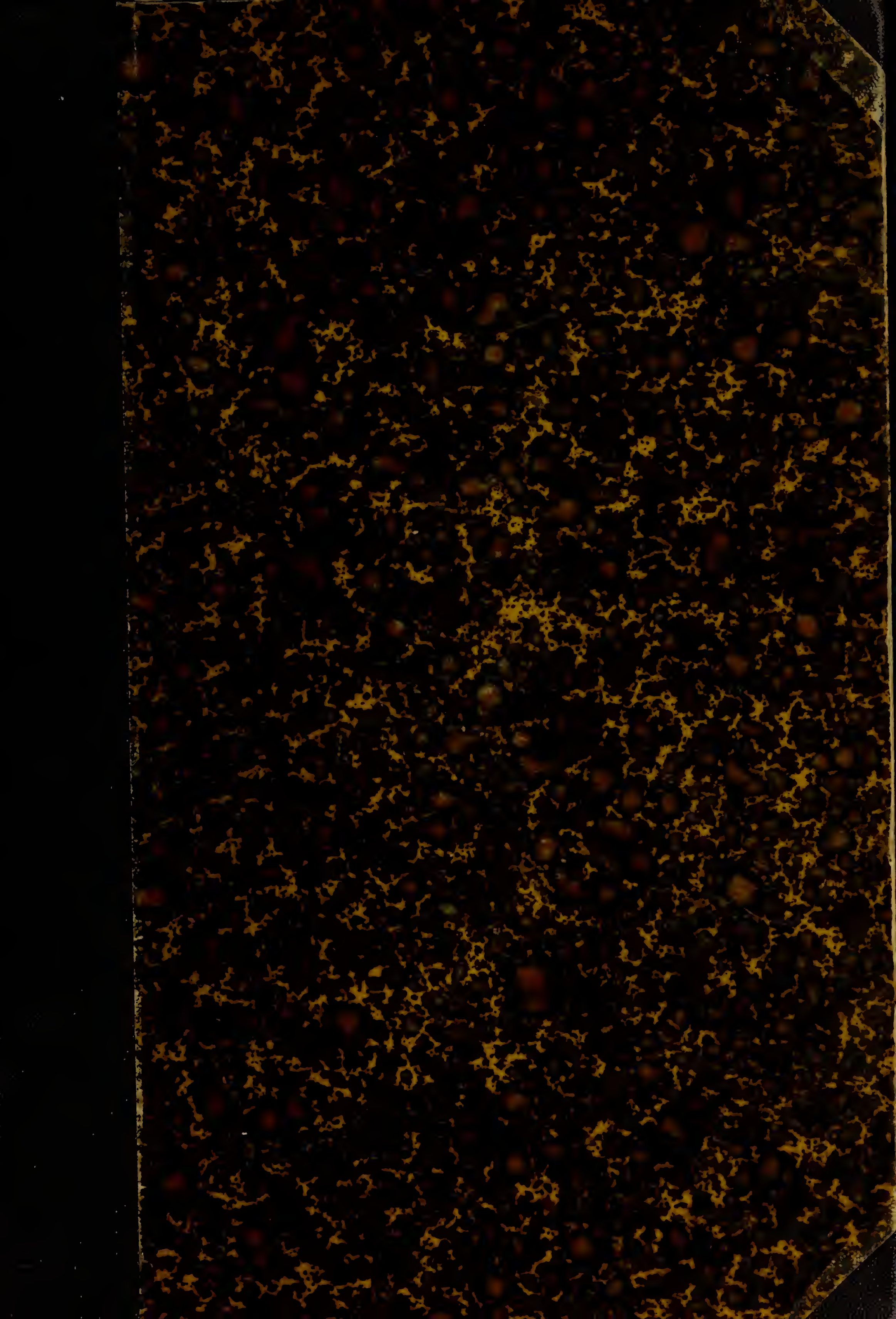



F. DE NOBELE
LIVRES ANCIENS ET MODERNES
BEAUX-ARTS
35 R BONAPARTE PARIS VI



Herrn Charles Brunner
in aufrichtiger Hochachtung
dankbar gewidmet
vom Verfasser.

März 1921.



BEITRÄGE ZUR KUNSTGESCHICHTE.

NEUE FOLGE.

XVI.

HANS LEONHARD SCHAEUFELEINS MALERISCHE THÄTIGKEIT

VON

ULRICH THIEME.



Kopf der H. Barbara.

Vom Zieglerschen Altar in Nördlingen.

HANS LEONHARD SCHAEUFELEINS

MALERISCHE THÄTIGKEIT

VON

ULRICH THIEME.

MIT EINER AUTOTYPIE UND 12 ABBILDUNGEN IN LICHTDRUCK.

LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

1892.

VORWORT.

In biographischer Beziehung liegen der folgenden Abhandlung die Biographien Schaeufeleins von Richard Muther in den „Gesammelten Studien zur Kunstgeschichte." Eine Festgabe für Anton Springer, Leipzig, 1885, und von Christian Mayer in „der allgemeinen deutschen Biographie" Bd. 30 zu Grunde.

An allen Stellen sind sonst in Anmerkungen die benutzten Quellen genannt.

Die Bilder-Bestimmungen und -Beschreibungen sind das Ergebnis einer längeren Studienreise, welche zum Zweck dieser Arbeit im Juli und August des verflossenen Jahres unternommen wurde.

Die in Klammern angegebenen Mafse der Bilder sind (Höhe × Breite) in Centimetern ausgedrückt.



I.

Biographische Bemerkungen.

Hans Leonhard Schaeufelein ist als Zeichner für den Holzschnitt und als Kupferstecher in der neueren kunstgeschichtlichen Litteratur — wenn auch noch nicht in abschliessender Weise — bereits behandelt worden,[1]) während seine malerische Thätigkeit noch nie eine eingehende Würdigung gefunden hat.

Der Zweck folgender Abhandlung ist, hauptsächlich nach dieser letzteren Seite hin die Wirksamkeit des Meisters festzustellen und seine uns erhaltenen Werke — soweit eine solche Aufzählung überhaupt auf Vollständigkeit Anspruch machen kann — einer genauen kritischen Besprechung zu unterziehen.

Zunächst will ich einige Bemerkungen über Schaeufeleins Herkunft und Lebensumstände vorausschicken, da die genaue Kenntnis derselben zum Verständnis der Natur eines Künstlers stets von Wichtigkeit ist. Leider sind wir aber gerade in dieser Beziehung über unseren Meister recht schlecht berichtet.

Die alten Quellen bringen nur dürftige, meist ungenaue Angaben, und erst in verhältnismässig neuer Zeit, zu Beginn unseres Jahrhunderts erhalten wir einen etwas ausführlicheren Bericht, der aber ebenfalls lückenhaft ist und deshalb zu zahlreichen Vermutungen Anlass giebt.

Die erste Nachricht über Schaeufelein finden wir in der Vorrede der von Vincenz Steinmayr im Jahre 1622 zu Frankfurt heraus-

1) R. Muther: „Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für Anton Springer.“ Leipzig 1885. — S. Laschitzer: „Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses.“ V. 159 ff. VIII. 71 ff. — v. Lützow: „Geschichte der deutschen Kunst“. IV. 126 ff.

gegebenen „Folge von Holzschnitten berühmter Meister“, wo Nürnberg als des Malers Geburtsort genannt wird. Es folgt dann (1675) Joachim Sandrart in seiner „Teutschen Akademie“: Hans Scheuffelein, heisst es hier (Bd. I zweyter Teil. Anhang S. 373), war unter den alten Teutschen seiner Zeit ein berühmter Künstler: von dessen Leben ich zwar so wenig kundschaft erlangen können | dass ich lieber von ihm geschwiegen hätte. Er ist ein Burger der Stadt Nördlingen gewesen | alda und dort herum | wie auch zu Nürnberg | er seine meiste Werke gemahlet.“

Gabriel Doppelmayr in seinen 1730 zu Nürnberg erschienenen „Historischen Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern“ teilt uns (S. 193) wenigstens etwas über die künstlerische Stellung unseres Meisters mit:

„Hans Scheuffelein | Ein Mahler, legte den Grund im Zeichnen und Mahlen zu Nürnberg seiner Geburtsstadt,[1]) und zwar, wie gar glaublich ist, bey Albrecht Dürern, dem öfters belobten grosen Künstler, dann diesen jener nicht allein in den Zeichnungen, sondern auch in seinen Gemählen und Holzschnitten so accurat zu imitiren wusste, dass die Kunstverständige, auch die grösste, zum öftesten viele von dieses Scheuffeleins Werke vor Dürerische gehalten.“

Im Gegensatze zu diesen Quellen nennt der Nördlinger Maler Johannes Müller in Meusels „Museum“[2]) (Stück X, S. 329) Nördlingen als den Geburtsort Schaeufeleins. Er giebt an, dass „dieser Hans Scheuffelin von Nördlingen gebürtig war und daselbst Zunftmeister oder Ratsherr gewesen sei“, und bezweifelt die Behauptung Steinmayrs und Doppelmayrs, dass Nürnberg Schaeufeleins Geburtsort gewesen sei, denn „Scheuffelin sei unter dem Praedikat eines gebohrenen Nördlingers von dem Nördlinger Stadtrat nach Hause gerufen worden.“

1) In einer an dieser Stelle eingeschobenen Anmerkung beschuldigt Doppelmayr Sandrart, dass er „diesen Scheuffelein nach der Geburt als einen Nördlinger dargiebt.“ Dies ist, worauf ich hier nur kurz hindeuten will, ein Irrtum Doppelmayrs, denn in der oben angeführten Stelle, auf welche Doppelmayr sich bezieht, nennt Sandrart Schaeufelein nur „einen Burger der Stadt Nördlingen“, womit doch nicht gesagt ist, dass er auch dort geboren sein muss.

2) „Museum für Künstler und Kunstliebhaber“, herausgegeben von Georg Meusel. Mannheim 1789.

Müller hält später aber selbst nicht mehr an seiner Behauptung fest, dass Schaeufelein in Nördlingen geboren sei, denn in dem zweiten Bande von Beyschlags „Beiträgen zur Nördlingischen Geschlechtshistorie [1]), vom Jahre 1803, sagt er (S. 639): „Da er (Schaeufelein) allhier (in Nördlingen) einigemal Zunftmeister gewesen, so wurde ihm unter diesem Praedikat von E. E. Rat nach Nürnberg zugeschrieben und er nach Haus entboten."

Liegt in diesen Worten auch nicht ein direkter Widerruf seiner früher ausgesprochenen Behauptung, so lässt sich doch zwischen den Zeilen lesen, dass Müller dieselbe nicht mehr aufrecht halten will, denn hier giebt er als Grund für Schaeufeleins Zurückberufung nur dessen Stellung als Zunftmeister an, ohne auch nur mit einem einzigen Worte auf seine früher aufgestellte Behauptung zurückzugreifen, dass Schaeufelein „unter dem Praedikat eines gebohrenen Nördlingers" zurückgerufen worden sei.

In dem letzterwähnten Werke Beyschlags, oder vielmehr Müllers, finden wir (S. 639 f.) nun auch die ersten etwas ausführlicheren Angaben über die Herkunft und das Leben unseres Meisters, welche, da sie dem Nördlinger Archiv entnommen sind, recht wohl Anspruch auf Glaubwürdigkeit machen können. Als wertvolle Ergänzung dazu möge die im Jahre 1891 in der allgemeinen deutschen Biographie, Band 30, veröffentlichte Biographie Schaeufeleins des Nördlinger Stadtarchivars und Rektors Christian Mayer dienen, welcher das gesamte im Nördlinger Archiv über Schaeufelein vorhandene Material mit dieser Arbeit erschöpft hat.

Auf diesen Grundlagen können wir uns folgende, allerdings an manchen Stellen nur auf Vermutungen beruhende Biographie unseres Meisters zusammenstellen.

Die Schaeufeleins (Schaeuffelein, Schaeuffelin, Scheuffelein, Scheyffeleyn und Scheiffelin) waren eine alte Nördlinger Familie. Von ihnen lebte ein Franz Schaeufelein von 1415—1449. Er war vermählt mit Elisabeth, einer Tochter des Konrad Fuchshardt,

1) „Beyträge zur Nördlingischen Geschlechtshistorie die Nördlingischen Familien und Epitaphien enthaltend, gesammelt und mit historischen Anmerkungen versehen von D. Daniel Beyschlag, Rektor etc. Fortgesetzt von Johannes Müller, Maler allhier. Zweyter Teil. Nördlingen 1803. Bey Karl Gottlob Becks seliger Wittwe."

welcher 1415 aus Bopfingen nach Nördlingen zog, 1433—1436 als Zunftmeister zu Rate ging und 1439 starb. Dieser alte Franz Schaeufelein hatte drei Söhne: „Kunz, der Binder“, welcher 1447—1475 steuerte, Hans, „der die Kaufmannschaft lernte“, 1450—1504 in Nördlingen steuerte, im Rat 1491 und in der Gemeinde 1496 Zunftmeister war und 1498 abging[1]), und Franz, der 1476 nach Nürnberg zog, „wo er den Handelsmann machte und mehrere Kinder hatte. Von diesen, so fährt unser Gewährsmann Müller fort, ist der merkwürdigste Hanns Scheuffelin, der Maler, der sich in Nürnberg unter Albrecht Dürer bildete.“

Mit dieser so ohne weiteres als Thatsache hingestellten Behauptung, dass unser Meister Hans der Sohn dieses alten Franz Schaeufelein aus Nördlingen gewesen sei, scheint mir Müller etwas schnell vorgegangen zu sein. In dem über 600 Seiten umfassenden Werke über die Nördlinger Familien begründet der Verfasser fast alle Angaben mit urkundlichen Belegen, hier, wo dieselben wirklich einmal am Platze gewesen wären, begnügt er sich damit, als eine unbestreitbare, unwiderlegliche Thatsache aufzustellen, dass der Maler Schaeufelein der Sohn des aus Nördlingen nach Nürnberg eingewanderten Franz Schaeufelein gewesen sei, vermag aber weder das Geburtsjahr noch den Geburtsort des ersteren anzugeben! Können und müssen wir nicht aus diesem Grunde annehmen, dass unserer Quelle der urkundliche Beweis für den verwandtschaftlichen Zusammenhang dieser beiden Schaeufelein fehlte, und dass sie nur eine allgemeine, vielleicht durch die Tradition überlieferte Annahme wiedergab?

Allerdings können wir andererseits nicht leugnen, dass diese Tradition sehr viel Wahrscheinliches für sich hat.

Wäre wohl der Maler Hans Schaeufelein aus dem reichen, kunstliebenden und kunstfördernden Nürnberg nach der kleinen Provinzialstadt Nördlingen gezogen, hätte er dort wohl, wie wir später sehen werden, sofort das Bürgerrecht erhalten und fast sein ganzes Leben zugebracht, wenn er nicht in irgend welchen Be-

1) Dieser Hans Schaeufelein hinterliess zwei Kinder: eine Tochter Barbara, welche 1529 Theobald Gerlacher von Billican, den ersten evangelischen Prediger von Nördlingen heiratete, und einen Sohn Johann Baptist, welcher bis 1550 in den Steuerbüchern vorkommt.

ziehungen zu dieser Stadt gestanden hätte? Und weiter, was für Beziehungen konnten es sein, die ihn zu dieser Uebersiedelung veranlassten? Doch wohl in erster Linie verwandtschaftliche. Mit Recht konnte Schaeufelein hoffen in Nördlingen, wo sich Verwandte und Freunde seiner hochangesehenen Familie befanden, eher Aufträge zu erhalten und sein Brot zu verdienen, als in Nürnberg, wo die Konkurrenz viel grösser war, oder in irgend einer anderen Stadt, wo er eben den verwandtschaftlichen Anhang nicht besass.

Aus diesen Gründen können wir uns mit gutem Gewissen ebenfalls der Meinung Müllers anschliessen, können den Maler Hans Schaeufelein mit der Nördlingischen Familie dieses Namens in Zusammenhang bringen und ihn vermutungsweise als den Sohn des obenerwähnten Franz Schaeufelein bezeichnen, da dieser, nachweislich aus Nördlingen stammend, nach Nürnberg übergesiedelt war, wo Hans seine Jugendjahre verlebt hat, doch müssen wir uns hüten, diese Annahme anders als nur eine sehr wahrscheinliche zu nennen.

Auch bei der Beantwortung der Fragen über Schaeufeleins Geburtsort und Geburtsjahr sind wir leider nur auf Vermutungen angewiesen, doch glaube ich, können wir hier zu einem ziemlich sicheren Resultat gelangen.

Aus dem Jahre 1502 stammt Dürers Altar in Ober-St.-Veit bei Wien, an dessen Ausführung — worauf Thausing [1]) zuerst hingewiesen hat — der junge Schaeufelein wohl Anteil genommen hat.

Wir können daraus schliessen, dass Schaeufelein 1502 nicht mehr Lehrjunge, sondern Gehilfe in vorgeschrittenem Alter war. Noch bestärkt werden wir in dieser Annahme durch folgende Umstände: in Dr. U. Pinders 1505 in Nürnberg erschienenem „beschlossenem Garten des Rosenkranzes Mariae“ wurden bereits Schaeufeleins Erstlingsarbeiten für den Holzschnitt verwendet, und der Künstler zeigt in desselben Verfassers „speculum passionis domini nostri Jesu Christi“, das 1507 in Nürnberg herausgegeben wurde, verhältnismässig grosse Selbständigkeit [2]). Hinzugefügt sei noch, dass das erste ganz sichere Gemälde von Schaeufeleins eigener Erfindung und Ausführung aus der Zeit vor 1510, vielleicht aus dem Jahre 1508 stammt [3]).

---

1) Dürer I, 175. 2) R. Muther. 3) Siehe Seite 33.

Zwei Selbstporträts unseres Meisters aus den Jahren 1513 und 1515 sind uns ebenfalls willkommene Ausgangspunkte zur ungefähren Bestimmung des Geburtsjahres [1]).

Das frühere dieser beiden Selbstporträts befindet sich auf einem grossen Altarwerke aus dem Jahre 1513 in Auhausen bei Oettingen. Auf dem linken Innenflügel, mitten unter anbetenden heiligen Frauen sehen wir zwei Männer in der Tracht des 16. Jahrhunderts. Der Aeltere von ihnen mit kurzem braunen Vollbart hält ein Täfelchen in der Hand, auf welchem Schaeufeleins Monogramm, ein verschlungenes H und S — (S in H) — nebst einer kleinen Schaufel angebracht ist, und soll ganz zweifellos den Maler des Bildes darstellen, während wir in dem bartlosen jüngeren Genossen den Schüler des Meisters und Gehilfen an diesem Altar, Sebastian Daig [2]), erkennen wollen. Schaeufelein erscheint uns hier als ein Mann, der das dritte Jahrzehnt noch nicht allzu lange überschritten hat.

Das andere Selbstporträt ist auf einem Wandgemälde in der „Bundesstube" des Nördlinger Rathauses, welches die Geschichte der Judith und des Holofernes darstellt. An zweiter Stelle hinter dem vor seinem Zelte sitzenden Feldherrn steht ein schlanker Mann in der Tracht der Zeit des Malers, dessen Gesichtszüge, trotz dem hier fehlenden Vollbarte, ganz unverkennbare Aehnlichkeit mit dem Auhausener Selbstporträt des Meisters zeigen. Die kurze Spanne Zeit, welche zwischen diesen beiden Werken liegt, hat natürlich keinen erkennbaren Altersunterschied in dem Gesichte Schaeufeleins eintreten lassen, er macht auch hier den Eindruck eines Mannes von etwa 30—35 Jahren.

Wir können also demnach die Geburt Schaeufeleins mit ziemlicher Sicherheit um das Jahr 1480 ansetzen.

Mit der Beantwortung dieser Frage ist zugleich auch jeder Zweifel über unseres Meisters Geburtsort gehoben. Da Schaeufelein

---

1) Ein Porträt im nassauischen Kunstverein zu Wiesbaden von Schaeufeleins Hand hält Waagen für ein Selbstporträt. Ich kenne das fragliche Bild leider nicht aus eigener Anschauung, doch kann es uns hier überhaupt nicht von Nutzen sein, da es nicht datiert ist und somit kein Ausgangsjahr giebt.

2) Nähere Bemerkungen über Daig werden später folgen.

erst nach der Uebersiedelung seines Vaters nach Nürnberg (1476) geboren worden ist, so nehmen wir, in voller Uebereinstimmung mit den meisten alten Quellen, diese Stadt als Schaeufeleins Geburtsort an.

Auch in betreff der Jugend und Lehrzeit Schaeufeleins sind wir lediglich auf Vermutungen angewiesen, doch ergiebt sich aus den folgenden Annahmen, welchen wir die damals allgemein üblichen Sitten und Gewohnheiten zu Grunde legen wollen, ein Bild derselben, welches dadurch an Wahrscheinlichkeit gewinnt, dass sich ohne grosse Schwierigkeiten und kühne Schlussfolgerungen, ganz wie von selbst, ein Glied an das andere reiht.

Der Ueberlieferung, dass Schaeufelein ein Schüler des Albrecht Dürer gewesen sei, können wir uns nur insofern anschliessen, als wir zugeben, dass er in hohem Masse dem Einfluss dieses grössten aller deutschen Maler sich hingegeben hat und vollständig unter dem Banne Dürerscher Kunstweise stand, worauf wir später noch näher eingehen werden, aber ein Verhältnis zwischen ihnen nachzuweisen, wie es das Wort Schüler im eigentlichen Sinne bezeichnen will und soll, ist nicht möglich. Der Altersunterschied der beiden Künstler betrug ungefähr zehn Jahre. 1494 kehrte Dürer von seiner Wanderschaft zurück, arbeitete noch drei Jahre lang bei seinem alten Lehrer Wohlgemuth und gründete sich dann erst eine eigene Werkstatt. Dass Schaeufelein nicht erst in diesem Jahre, 1497, also ungefähr mit 17 Jahren, seine Lehrzeit antrat, vorausgesetzt natürlich, dass er von Jugend auf sich für den Künstlerberuf entschieden hatte, ist selbstverständlich.

Wir müssen uns deshalb nach einem anderen Lehrer umsehen, in dessen Werkstatt Schaeufelein seine Lehrzeit zugebracht haben kann, und da giebt es nicht einen einzigen Grund, der dagegen spricht, dass dieser in der Person des alten Wohlgemuth gefunden sein dürfte. Nehmen wir diese Möglichkeit einmal an und sehen wir, was sich daraus folgern lässt. Trat Schaeufelein, wie es damals Sitte war, mit 13 oder 14 Jahren als Lehrjunge bei diesem berühmten Meister seiner Geburtsstadt ein, so fiel dieses Ereignis mit der Rückkehr Albrecht Dürers nach Nürnberg und seinem

Wiedereintritt in dieselbe Werkstatt, in welcher der junge Schaeufelein arbeitete, zusammen. Schaeufelein verbrachte somit fast seine ganze Lehrzeit (1494—1497 ca.), welche damals drei bis vier Jahr zu dauern pflegte, in Dürers Gesellschaft und mag sich an den älteren und erfahrenen Genossen — etwa 10 Jahre machen in diesem Alter einen gewaltigen Unterschied — schon in dieser Zeit eng angeschlossen haben, dessen ganz einzige individuelle Persönlichkeit als Mensch und Künstler dem Knaben gewiss als höchstes Ideal erschien.

Einen eigentlichen „systematischen" Zeichen- und Malunterricht empfingen damals die angehenden Künstler nicht. Sie halfen in den Werkstätten, wo es eben etwas zu helfen gab, und suchten dabei von der Kunst ihrer Lehrherren und älteren Genossen soviel als möglich zu profitieren. So erklärt es sich, dass Schaeufelein, ohne im eigentlichen Sinne des Wortes ein Schüler Dürers zu sein, doch von vorn herein in künstlerischer Beziehung von demselben vollständig abhängig war.

Nach Vollendung seiner Lehrzeit bei Wohlgemuth — also ungefähr 1497 — wird auch Schaeufelein die übliche Kunstreise angetreten haben, welche sich nach der damaligen Gewohnheit auf zwei bis vier Jahre auszudehnen pflegte.

Wohin der junge Künstler seine Schritte lenkte, das ist nicht zu ermitteln. Möglich, dass er nach seinem Stammlande wanderte und auch in Nördlingen, wo ja sein Onkel Hans noch lebte[1]), seine Verwandten besucht hat. Irgendwelche fremde Einflüsse in Schaeufeleins Kunstweise sind nicht nachweisbar, und sollten wirklich andere Anschauungen, andere Gewohnheiten auf der Wanderung in der Brust des Jünglings Wurzel gefasst haben, so war doch nach der Rückkehr nach Nürnberg Dürers einzige Persönlichkeit und Kunstweise sofort wieder von so übermächtigem Einfluss, dass jede fremde Regung im Keime erstickt wurde.

Die Rückkehr nach Nürnberg, welcher wohl Schaeufeleins Eintritt in Dürers Werkstatt unmittelbar folgte, fiel in den Anfang

---

1) Von diesem empfing er ja später (1507) eine Bestellung, was vielleicht auf persönliche Bekanntschaft schliessen lässt. Siehe Seite 32.

des neuen Jahrhunderts, denn 1502 war ja Schaeufelein, wie schon erwähnt, vermutlich als Gehilfe Dürers am Ober-St.-Veiter Altar thätig. Bis zum Jahre 1505, in dem mit der Abreise Dürers nach Venedig auch die Auflösung seiner Werkstatt erfolgte, wird auch Schaeufelein in derselben geblieben sein, dann hat er sich vielleicht selbständig gemacht.

Ob er aber jetzt schon eine eigene Werkstatt einrichtete und ob er das Bürgerrecht der Stadt Nürnberg erworben hat, — das hierzu erforderliche „mannbare" Alter von 25 Jahren besass er ja ungefähr — das sind Fragen, auf welche wir die Antwort schuldig bleiben müssen. Sehr möglich ist es, dass Schaeufelein nach Dürers Abreise wieder in Wohlgemuths Werkstatt eintrat, natürlich nicht als Gehilfe, sondern, wie es ja auch Dürer gethan hat, als selbständiger Maler. Zu dieser Annahme leitet uns besonders der Umstand, dass an Wohlgemuths Schwabacher Altar, der in den Jahren 1506—1508 entstand, ein Schüler oder, wie wir uns vorsichtiger ausdrücken wollen, ein Schaeufelein nahestehender Künstler in hervorragender Weise beteiligt war, worauf wir später noch einmal ausführlich zurückkommen werden.

Ueber die Gründung von Schaeufeleins Hausstand, welche damals sehr oft mit der Einrichtung einer eigenen Werkstatt zusammenzufallen pflegte, ist uns ebenfalls nichts überliefert. Thausing behauptet [1]), dass unser Meister die Nürnberger Patriziertochter Afra Tucher geheiratet habe, und auch durch alte Nördlinger Chroniken läuft die Nachricht, dass Schaeufeleins Frau Afra Tucher — der Name ist urkundlich beglaubigt — aus Nürnberg stamme.

Dem entgegen versichert uns Mayer in seiner Biographie Schaeufeleins, dass das „Tucherbuch", in welches er selbst Einsicht genommen habe, in dieser Periode überhaupt keine Afra aufweist, [2]) und ausserdem ist der Taufname Afra in Nürnberg durchaus

---

1) Dürer I, 176.

2) Herr Regierungsrat Baron Tucher bestätigte auf meine Anfrage Mayers Behauptung dahin, dass in der Familie Tucher der Name Afra überhaupt nie vorkommt, und machte mich zugleich in liebenswürdigster Weise darauf aufmerksam, dass dieser Name der Diözese Augsburg angehöre, aber in Nürnberg nicht üblich gewesen sei.

nicht üblich, sondern gehört der Diözese Augsburg an, deren Patronin die heilige Afra war. Da nun im Ries, urkundlich nachweisbar[1]), bis in unser Jahrhundert eine Familie Tucher existierte, welche mit der Nürnberger Patrizierfamilie in durchaus keinem Zusammenhange steht, so gehen wir wohl nicht fehl, wenn wir Schaeufeleins Frau Afra Tucher als ein Mitglied dieser Familie bezeichnen und infolge dieser Umstände auch die Heirat desselben erst in spätere Zeit, d. h. nach seinem Weggange aus Nürnberg, also sicher nach 1511, vielleicht sogar erst kurz vor seiner Uebersiedelung nach Nördlingen im Jahre 1515 ansetzen, wozu uns besonders auch die Thatsache zwingt, dass die Wittwe Schaeufeleins im Jahre 1542 eine zweite Ehe mit dem Maler Hans Schwarz in Oettingen einging, demnach also ihre erste Ehe nicht allzu früh geschlossen haben wird.

Doch nun zurück zu Schaeufelein, den wir im Jahre 1505 in Nürnberg verlassen hatten.

Bis zum Jahre 1510 oder 1511 mag unser Meister hier noch thätig gewesen sein, denn erst in der folgenden Zeit finden wir ihn in seinem Stammlande Schwaben, und zwar zunächst in Augsburg, wo sich seit dem Jahre 1510 eine umfangreiche künstlerische Thätigkeit entfaltet hatte. Kaiser Maximilian beschäftigte hier zur Herausgabe seiner illustrierten Prachtwerke eine Anzahl namhafter Künstler, zu denen auch Schaeufelein hinzugezogen wurde: ein Zeichen, dass unser Meister in dieser Zeit bereits Achtung und Beachtung gefunden hatte. Ob Schaeufelein schon 1511 oder erst 1512 nach Augsburg übersiedelte, lässt sich, wie Muther uns mit-

---

1) Ich verdanke auch diese Mitteilung der Liebenswürdigkeit des Herrn Baron Tucher, welcher mir aus dem Tucherschen Familienarchiv einige Notizen über das Vorkommen des Namens Tucher im Ries zukommen liess.

Aus dem Einstampf gerettete Akten des fürstl. Oettingschen Gerichts Kloster-Deggingen betreffend, die Zeit 1745—1787 umfassend.

a) Die Verlassenschaft des Jörg Tucher, Söldners zu Burg Magerbein.

b) Die Vormundschaft über dessen, sowie der Johann Tucherschen Eheleute von Ziswingen Kinder.

Der Name Tucher kommt in den vierziger Jahren unseres Jahrhunderts in einer Konskriptionsliste (Militärersatz) des kgl. Bezirksamtes Nördlingen vor.

teilt[1]), nicht ermitteln, da die Augsburger Steuerbücher in diesen Jahren nur ein „P. Scheifelins Kind“ erwähnen — eine Notiz, mit der sich gar nichts anfangen lässt —, aber eine Art urkundlichen Beweises für des Meisters persönliche Anwesenheit zu Augsburg im Jahre 1512 haben wir doch in dem Briefe, den der Formschneider J. de Negker am 27. Oktober 1512 an Kaiser Max schrieb. Derselbe lautet[2]): „Damit auch die arbait gefurdert und nach ewer Mt. gefallen vollend werde, so well mir ewer kay. Mt. bei Hannsn Baumgartner verordnen, damit ich den zwen formschneidern alle monat an ir jedes hundert guldin sein gepurenden sold empfahen mug, ir narung davon zu gehaben. Allergenedigster herr! Ich bin von dem reysser oder maler Hanns Scheyffelin angeruefft und gepeten worden, nachdem und er aus bevelh Schonnsperger figuren reiss oder entwerf und sein sold darumb von ime einnem und empfache; und was er also arbait und berait, konnd er von ime Schonsperger kain bezalung furderlich bekomen, desshalben ewer kay. Mt. zeschreiben, ewer kay. Mt. welle im so genedig sein, geschaft an doktor Beyttinger, an Baumgarttner, an mich, oder ander, damit im sein sold gewiss, zu empfachen, gethan, dann er den von mir gern empfachen welt, als dem, der solichen sachen verstendig, wann im Schonsperger belonung thue nur allain nach seinem gefallen, je für drey figuren zwen guldin.“

Aus der Art und Weise, wie de Negker über Schaeufelein spricht, ist wohl zu schliessen, dass der Meister, wenigstens zur Zeit der Abfassung dieses Briefes, also im Jahre 1512, persönlich in Augsburg anwesend war.

Bereits im folgenden Jahre (1513) fertigte er in Gemeinschaft mit seinem Schüler Daig den schon erwähnten grossen Altar in der Benediktinerabtei Auhausen bei Oettingen.

Die nächste sichere Nachricht erhalten wir aber erst durch das Nördlinger Bürgerbuch aus dem Jahre 1515:

„Hanns scheiffelin, heisst es dort, maler ward burger — ime

---

1) Festgabe für Springer S. 163.

2) Mitgeteilt im Jahrbuch der Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses VIII, 13.

das Burgerrecht geschenkt seiner Kunst halber — Actum Freytag nach ascensionis 1515." [1])

Wo Schaeufelein die Zwischenzeit verbracht hat, ist nicht nachzuweisen. Mir scheint es sehr wahrscheinlich zu sein, dass er entweder schon 1513, von Auhausen aus, oder 1514 einmal in Nördlingen war, sich die dortigen Verhältnisse ansah und den Entschluss fasste, nach der Stadt seiner Väter überzusiedeln. Dann kehrte er noch einmal nach Nürnberg zurück, bereitete den Umzug vor, leistete auf das Bürgerrecht — wenn er es überhaupt besessen hatte — Verzicht und siedelte 1515 endgültig nach Nördlingen über, wo er mit geringen Unterbrechungen bis an sein Lebensende blieb und Stadtmaler, später auch öfters Zunftmeister wurde.

Dass Schaeufelein aus Nürnberg und nicht aus einer anderen Stadt nach Nördlingen übersiedelte, erfahren wir aus einer kurzen Notiz Beyschlags (II, 639): „In diesem Jahre (1515) brachte er das schöne Altarblatt von Nürnberg mit, welches er unter Dürers Aufsicht malte." Auf welches Bild sich diese Bemerkung bezieht, ist nicht zu ermitteln. Vielleicht ist das Abendmahl im Ulmer Münster aus dem Jahre 1515 gemeint, denn dieses ist das einzige uns bekannte „Altarblatt" aus dieser Zeit. Doch davon später.

In Nördlingen wohnte Schaeufelein in der Nähe eines kleinen Teiches: „am Eichbrunn." Das mehrfach umgebaute Haus trägt zur Erinnerung an seinen früheren berühmten Bewohner eine Tafel mit der Inschrift: „Hier lebte Hans Leonhard Schaeufelein, ein Schüler Albrecht Dürers, geboren zu Nürnberg vor 1490, Stadtmaler zu Nördlingen seit 1515, gestorben allhier 1540."

Als Stadtmaler musste Schaeufelein, wie es damals Sitte war, auch geringere, handwerksmässige Arbeiten übernehmen, zu welchen ihn sein Amt verpflichtete. Mayer berichtet uns, dass er öfters den Adler, das Nördlinger Stadtwappen, stach, die Schilder an den Thoren frisch auffärbte und Fahne und Knopf auf dem Turme der Georgskirche neu vergoldete. Doch thun wir wohl gut, diesen

---

1) D. h. am Freitag nach dem Himmelfahrtstag des Jahres 1515, denn ascensio wird stets von Christus, von Maria dagegen assumptio gebraucht.

Nachrichten nur insofern Glauben zu schenken, als Arbeiten dieser Art in der Werkstatt Schaeufeleins ausgeführt wurden. Der Herr Stadtmaler und Zunftmeister wird sich wohl kaum eigenhändig damit befasst haben! Oefters scheint Schaeufelein auch in Nürnberg gewesen zu sein. Einmal sah sich ja, wie oben bereits erwähnt wurde[1]), der Rat der ehrsamen Reichsstadt Nördlingen sogar genötigt, seinen Zunftmeister, als er gar zu lange in Nürnberg weilte, schriftlich an seine Pflicht zu erinnern und ihn aufzufordern, schleunigst nach Nördlingen zurückzukehren!

Mit Dürer blieb Schaeufelein sicher in regem Verkehr. Das beweist schon der Umstand, dass dieser auf seine niederländische Reise eine ganze Anzahl von Schaeufeleins Holzschnitten mitnahm und davon auch, wie er uns selbst in seinem Tagebuch erzählt, grössere Posten, z. B. auf einmal „2 Riess und 4 Buch um 3 Gulden“ verkaufte.

Auch in Augsburg muss Schaeufelein noch einmal gewesen sein und zwar zwischen den Jahren 1516 und 1521, denn auf unseres Meisters Hauptwerk, den Zieglerschen Altar von 1521, ist des älteren Holbein Sebastiansaltar, der erst 1515 oder 1516 entstand, ganz entschieden von Einfluss gewesen.

Aus dem Jahre 1539 stammt das letzte Werk unseres Meisters. 1539 zahlt er zum letzten Mal Steuer. 1540 steuert bereits seine Wittwe.

Wir müssen deshalb annehmen, dass Schaeufelein Ende des Jahres 1539 oder Anfang 1540, ungefähr 60 Jahre alt, gestorben ist. Neuere Aufzeichnungen im Nördlinger Stadtarchiv nennen den März 1540 als des Künstlers Sterbezeit.

Der Meister hinterliess zwei Kinder: eine Tochter Walburga, für die 1537 bei ihrer „Hinausverheyratung“ Nachsteuer bezahlt wurde, und einen Sohn Hans, der ebenfalls Maler war und am 23. Februar 1543 Nachsteuer bezahlte, „da er sich zu Freyburg im Uichtland setzen wollte.“

Aus der ärmlichen Nachsteuer, welche die beiden Kinder vor ihrem Weggange zu erlegen hatten, geht hervor, dass Schaeufelein,

---

1) Seite 2 u. 3.

trotz seiner grossen Arbeitskraft und fruchtbaren Thätigkeit, kein grosses Vermögen hinterliess.

Schon am Montag nach Mariä Nativität 1540[1]), also kurze Zeit nach ihres Mannes Tod, verkaufte Frau Afra das Haus „am Eichbrunn", und bereits 1542 ging sie eine zweite Ehe[2]) mit dem Maler Hans Schwarz in Oettingen ein.

---

1) Siehe Muther: Festgabe für Springer S. 175. Diese Thatsache ist durch das Nördlinger Archiv belegt.

2) Seite 10.

II.

Kunstcharakter.

Schaeufeleins Thätigkeit fällt in die Blütezeit deutscher Kunst, wo die Früchte der vorhergehenden Entwickelungsperiode zur Reife gelangen.[1] Der Künstler selbst ist eine individuelle Persönlichkeit geworden. Er wird nicht mehr als Handwerker betrachtet, wenn auch seiner Kunst bisweilen etwas Handwerksmässiges anhaftet, sondern nimmt eine höhere gesellschaftliche Stellung ein. Auch in dem Darstellungskreis ist eine Wandlung eingetreten: im Vordergrund steht als der beliebteste Stoff das Leiden und Sterben Christi. Ein anderer Lieblingsgegenstand künstlerischen Schaffens ist die Madonna, daneben werden Legenden und Sagen aus dem Leben von Heiligen und Märtyrern, das alte und neue Testament, Fabeln, Historien und Allegorien behandelt, und auch das Porträt gewinnt selbständige Bedeutung.

Hand in Hand hiermit geht ein gesteigerter Formensinn. Naturwahrheit war auch jetzt noch das erste und vornehmste Gesetz, welches als Grundlage diente, die Weiterentwicklung bestand hauptsächlich in der tieferen Charakterisierung der einzelnen Persönlichkeiten, sorgfältigen Proportionsstudien, in denen Dürer ja Meister war, und der lebendigen, dramatisch wirkenden Komposition des behandelten Stoffes.

Alle diese Errungenschaften einer neuen Zeit sehen wir in Schaeufeleins Kunstweise mit Erfolg verwertet. Das Lob können wir unserem Meister mit gutem Gewissen erteilen, dass er nach

---

1) Siehe hierüber Springers Grundzüge S. 466 ff.

Kräften „mit dem Pfunde gewuchert hat“, das andere, grössere Vorläufer im Schweisse des Angesichts erworben haben, aber unter die Zahl der kämpfenden und ringenden Kunstheroen können wir ihn nicht rechnen, und darauf hat er wohl auch selbst nie Anspruch erhoben, wenigstens ist in keinem einzigen seiner Werke auch nur der kleinste Anlauf zu solchem Streben zu bemerken.

Seine künstlerischen Anlagen befähigten Schaeufelein auch durchaus nicht dazu neue Bahnen einzuschlagen und Neues, nachhaltig Wirkendes zu schaffen, sondern des Meisters einfache, schlichte, aber für alles Schöne empfängliche Natur begnügte sich vollauf damit, sich im Abglanz des Ruhmes Dürer'scher Kunstweise zu sonnen, deren Spuren er getreulich folgte.

Der Darstellungskreis, in welchem sich die künstlerische Thätigkeit Schaeufeleins bewegte, war — da ja die Malkunst in dieser Zeit ausser Porträts fast nur Andachtsbilder zu gestalten hatte — naturgemäss ein sehr beschränkter. Eine grosse Anzahl von Altären mit Scenen aus der Passionszeit Christi und dem Leben verschiedener Heiliger, Epitaphien ähnlichen Inhalts und mehrere Porträts, das sind so ziemlich die Aufgaben, welche unser Meister zu lösen hatte. Dazu bedurfte es keiner lebhaften Phantasie, keiner grossen Erfindungsgabe, und diese scheint Schaeufelein auch nicht besessen zu haben, denn abgesehen davon, dass meist fremde, Dürer'sche Vorbilder zu Grunde liegen, kehren dieselben Kompositionen mit ganz geringen Aenderungen, dieselben charakteristischen Typen in regelmässiger Folge fast in allen seinen Werken immer und immer wieder. Und doch atmen letztere ein frisches Leben, doch sind alle Kompositionen dramatisch bewegt und lassen uns deutlich das Streben des Meisters empfinden, seine Schöpfungen natürlich und charakteristisch zu gestalten, wodurch er sich als echtes Kind seiner Zeit offenbart.

Betrachten wir — im voraus zusammenfassend, was sich bei der Besprechung der einzelnen Werke Schaeufeleins im Verlaufe dieser Abhandlung herausstellen wird — wodurch der Einfluss Dürers auf unseren Meister, dessen Vorhandensein stets widerspruchslos behauptet worden ist, sich eigentlich offenbart, so können wir zuerst und vor allem feststellen, dass Schaeufelein in

kompositioneller Beziehung in hohem Masse von Dürer abhängig ist.

Wir finden in Schaeufeleins Tafelbildern nicht nur Tafelbilder, sondern auch Kupferstiche und Holzschnitte Meister Dürers ausgiebig benutzt, und können hierbei drei verschiedene Stufen der Benutzung unterscheiden.

Bald sind die Kompositionen Dürers mit ganz geringen Aenderungen kopiert, wie z. B. in Schaeufeleins zahlreichen Darstellungen von „Christus am Oelberg“, welche aus Dürers Passionsfolgen stammen, oder in dem heiligen Hieronymus in der Felsenhöhle[1]), der Dürers gleichnamigen Holzschnitt aus dem Jahre 1512 (B. 113) fast genau wiedergiebt, bald lehnt sich Schaeufelein nur in der ganzen Anlage seiner Komposition und der Anordnung der Figuren an Dürer'sche Vorbilder an, ohne ihnen Zug für Zug zu folgen, wie z. B. in der Himmelfahrt Mariae von 1517 an den Heller-schen Altar oder in der Geisselung Christi im Leipziger Museum an die Zeichnung dieser Scene in der „grünen Passion“ von 1504, und endlich finden wir in einer grossen Anzahl ziemlich selbstständiger Kompositionen Schaeufeleins einzelne Gruppen, oder sogar nur einzelne besonders charakteristische Figuren Dürer'scher Erfindung vor. Hierfür liess sich eine ganze Reihe von beweisenden Beispielen erbringen, doch sei nur ein einziges genannt, das diese Behauptung hinreichend bekräftigt. Die „Darstellung Christi“ in Dürers grosser Passion (B. 9) ist in zwei verschiedenen Werken Schaeufeleins benutzt. Die Gruppe des Christus mit Pilatus und dem Begleiter, der des Heilandes Mantel zurückschlägt, um durch den Anblick der Mitleid erweckenden Gestalt das erbitterte Volk milder zu stimmen, findet in der entsprechenden Tafel des Christgartener Altarwerkes Verwendung, und die Gestalt des dicken Pharisäers, der auf Dürers Holzschnitt unten am Fuss der Treppe steht, ist auf dem Nürnberger Bild Schaeufeleins, der „Darstellung Christi“ aus dem Jahre 1517 deutlich wieder zu erkennen. In zweiter Linie finden wir auch einzelne eigenartige Merkmale Dürer'scher Kunstweise bei unserem Meister vor, z. B. die Behandlung

1) In Bamberg.

des Gewandes mit dem knittrigen, oft unruhigem Gefälte, die lebendigen, „knorrigen“ Hände, die sorgfältige Ausführung des Haares in einzelnen grossen Köpfen und das liebevolle Eingehen auf den landschaftlichen Teil der Gemälde mit den klar aufgebauten Hintergründen und duftigen Fernsichten.

Endlich ist Schaeufelein auch in technischer Beziehung — wenigstens in der ersten Zeit — ganz von Dürer abhängig.

Dürers Art zu Zeichnen, seinen harten und oft unharmonischen, aber sorgfältigen Farbenauftrag erkennen wir auch bei Schaeufelein wieder, allerdings nur in der ersten Periode seiner malerischen Thätigkeit, d. h. bis zu seiner Uebersiedelung nach Nördlingen im Jahre 1515, denn hier machten sich bald noch andere Einflüsse auf Schaeufeleins Technik geltend, worauf wir an dieser Stelle aber nur ganz kurz eingehen wollen. Des alten Fritz Herlen farbenprangende Bilder sind es, die der Meister in Nördlingen vorfand und deren Einfluss sich durch eine reichere Farbenleiter und sattere, wärmere Töne offenbart, welche den Bildern Schaeufeleins von diesem Zeitpunkt an eigen sind; und ausser den zahlreichen Bildern dieses Meisters ist es noch ein einzelnes Werk, des älteren Holbein Sebastiansaltar, welcher durch seine harmonische Färbung und den herrlichen Goldton auf Schaeufelein eingewirkt hat. Allerdings ist der Einfluss des Holbein'schen Werkes nur sehr vorübergehender Natur und lässt sich nur für einige Arbeiten unseres Meisters aus den Jahren 1520 und 1521 nachweisen.

Janitschek macht darauf aufmerksam[1]), dass „gute Eingebungen und äussere Verhältnisse den künstlerischen Wert von Schaeufeleins Werken bestimmen, nicht eine folgerichtig aufsteigende Entwickelung“. Diese Beobachtung ist vollständig richtig. Ohne äussere Anhaltspunkte, allein nach stilistischen oder technischen Merkmalen, würde es sehr schwer, ja fast unmöglich sein, die Bilder des Meisters einer bestimmten Periode seines Schaffens zuzuteilen, und aus diesem Grunde ist es auch nicht möglich, die malerische Thätigkeit Schaeufeleins in sich scharf abgrenzende Stilperioden zu gliedern. Neben recht vorzüglichen, tüchtigen Werken

---

1) Geschichte der deutschen Kunst III. 372.

sehen wir solche entstehen, welche, allein betrachtet, uns keine allzugünstige Meinung von der künstlerischen Begabung unseres Meisters beibringen würden, ein Umstand, der das Charakterbild Schaeufeleins in der Kunstgeschichte sehr schwankend gemacht hat.

Wenn wir es trotzdem versuchen — mehr durch praktische Gründe geleitet — die malerische Thätigkeit Schaeufeleins in verschiedene Perioden einzuteilen, so sind hierbei hauptsächlich äussere Veranlassungen massgebend gewesen.

Drei Perioden wollen wir für die Wirksamkeit unseres Meisters annehmen, doch, es sei nochmals ausdrücklich betont: diese Einteilung ist nur eine zeitliche und aus Bequemlichkeitsrücksichten getroffene, soll aber durchaus nicht verschiedene Stufen in der künstlerischen Entwicklung Schaeufeleins bezeichnen.

Die erste Periode umfasst die Zeit bis zum Jahre 1515, der Uebersiedelung nach Nördlingen. Die zweite Periode, 1515—1521, zeichnet sich dadurch aus, dass der Meister in ihr die angestrengteste und fruchtbarste Thätigkeit entfaltet und zugleich auch in den letzten Jahren auf der Höhe seines künstlerischen Schaffens steht, welche er jedoch nicht schrittweise erklimmt, sondern mit einem Sprunge erreicht, worauf wir später noch ausführlicher eingehen wollen. Die letzte Periode erstreckt sich bis zu des Künstlers Tode (1539/40) und weist im Gegensatz zu dem vorhergehenden Zeitraum nur einzelne Werke auf, welche ihrem künstlerischen Werte nach auch bedeutend geringer sind.

Bevor ich jedoch zur Besprechung der einzelnen Werke Schaeufeleins übergehe, welche diesen verschiedenen Zeitabschnitten zuzuerteilen sind, scheint es mir geboten, im allgemeinen einige Bemerkungen über die charakteristischen Eigenschaften seiner Kunstweise vorauszuschicken.

Schaeufeleins Gestalten, durchgehends von Mittelgrösse, sind kräftig und gedrungen. Die Proportionen sind meist gut gewählt, die nackten Körper sind anatomisch richtig gezeichnet und oft ganz vortrefflich modelliert, die Bewegungen lebendig und kraftvoll.

Frauen- und Männertypen zeigen sehr grosse Verschiedenheiten. Die ersteren haben meist runde Gesichter mit geraden, nur selten leicht gebogenen Nasen, kräftig entwickeltem Kinn und kleinem,

vollem Mund. In Schaeufeleins flüchtigen Werken sind sie oft leer und „puppenhaft" und erinnern lebhaft an Wohlgemuth'sche Frauengestalten, während wir auf den Bildern seiner besten Zeit, den Jahren 1520 und 1521, ganz im Gegensatz einzelne Frauengestalten von überraschender Anmut und ganz eignem Reiz vorfinden.

Die Männer sind fast stets besser gelungen, sie sind — mit Ausnahme einzelner Jünglingsgestalten, z. B. des Johannes, welcher etwas weichlich und weibisch ist — bei weitem bedeutender und gehaltvoller.

Das Profil ist meist stark ausgeprägt mit gebogener, wenig eingesattelter Nase — eine gerade oder stumpfe Nase kommt nur sehr selten vor —, energischem Kinn und vortretenden Backenknochen. Einzelne Typen, z. B. die Henkersknechte, erhalten dadurch, dass der grosse, geschlitzte Mund mit den schmalen, fest zusammengepressten Lippen an den Winkeln herabgezogen ist, einen grausamen, höhnischen Zug.

Gemeinsam sind Frauen und Männern folgende charakteristische Eigenschaften.

Die Stirn- und Augenknochen springen hervor, wodurch das Auge tiefliegend erscheint. Brauen und Wimpern sind stets sorgfältig gezeichnet, ein wimperloses Auge kommt fast nie vor. Da das untere Augenlid in ganz unnatürlicher Weise fast in einer ebenso stark gekrümmten Linie verläuft, wie das obere Augenlid, erscheint das Auge sehr gross und wird dadurch lebhaft und ausdrucksvoll, dass das Weisse des Augapfels durch aufgesetzte Lichter hervorgehoben ist.

Ganz eigentümlich ist die Haarbehandlung, bei welcher wir zwei verschiedene Arten unterscheiden müssen.

Soll das Haar zerzaust und ungeordnet erscheinen, so malt es Schaeufelein mit dem breiten Pinsel, wodurch es struppig, etwa wie Flachs aussieht. Ist dies nicht beabsichtigt, so wird die Masse des Haares einfach in der entsprechenden Farbe grundiert, und die Gliederung durch gelbe, braune, schwarze, mit dem spitzen Pinsel aufgetragene Striche bewirkt, doch ist zu erwähnen, dass bei dieser letzten Art fast nie straffe Haare vorkommen, sondern dieselben sind entweder ganz kraus, lockig oder nur leicht gewellt, gehen

aber in letzterem Falle an der Spitze stets wieder in die lockige Form über, was besonders deutlich bei lang herabhängendem Haar zu erkennen ist. Bei einzelnen grossen Köpfen endlich ist fast jedes einzelne Haar, sorgfältig mit der Pinselspitze gezeichnet, deutlich sichtbar.

Schnurrbärte kommen nur vereinzelt vor und sind naturgemäs nicht kraus, sondern straff. Vollbärte sind auf beiderlei Weise behandelt und lassen, obgleich sie sonst sehr dicht und stark sind, stets den Mund frei, auch ist dann die Oberlippe meist nicht so dicht behaart.

Bartlose, dunkelhaarige Männer, besonders die Henkersknechte, haben um Kinn und Backen oft einen bläulichen Schimmer, nicht selten sind einzelne kurze Bartstoppeln mit der Pinselspitze aufgezeichnet.

Bei kleineren Figuren sind die Hände weniger modelliert. Die Finger stehen an den Wurzeln ziemlich weit auseinander und sind bisweilen lang ausgestreckt, dünn und mager. Ganz anders bei grösseren Figuren, wo die sorgfältig durchgebildeten Hände mit dem breiten Rücken, den kurzen, an den Knöcheln stärkeren Fingern mit aufgezeichneten Nägeln den lebendigen „knorrigen“ Händen Meister Dürers ähneln. Seltsamerweise sehen wir auf derselben Bildtafel neben solchen vortrefflichen Händen wieder vollständig steife, unmodellierte oder sogar gänzlich verzeichnete, schwammige Hände, für welche wir durchaus keine Entschuldigung gelten lassen können. Es ist dies nur wieder ein Zeichen dafür, wie ungleichmässig Schaeufelein zu arbeiten pflegte.

In ähnlicher Weise wie die Hände sind auch die nackten Füsse behandelt.

In der Stoffbehandlung schliesst sich Schaeufelein ebenfalls eng an Dürer an. Dieselben bauschigen, knittrigen, oft etwas unruhigen und eigenwilligen Falten, welche Dürer'sche Stoffe zeigen, finden wir auch bei unserem Meister vor, nur in seiner besten Zeit wendet er einfachere, natürlichere Motive an.

Als echter Nachahmer Dürers behandelt Schaeufelein die Landschaft mit grosser Liebe und Sorgfalt.

Natürlich hatte dieselbe noch keine selbstständige Bedeutung gewonnen, sondern war eben nur der Hintergrund, vor welchem sich die dargestellte Scene abspielt.

Das Terrain ist bei Schaeufelein im Vordergrund meist wellig und durch Grasbüschel, einzelne Blumen und runde, wie abgeschliffene Steine belebt. Der Hintergrund, perspektivisch immer ganz vortrefflich behandelt, zeigt in reicher Abwechslung grüne Wiesen und kleine Seen, einzelne Gebäude und ganze Städte, bewaldete und kahle Gebirge, welche in duftiger Ferne verschwinden.

Charakteristisch ist, dass Schaeufelein fast ausnahmslos Laubbäume malt. Dieselben sind meist so dicht, dass der obere Teil des Stammes und die Aeste nicht sichtbar sind. Die Umrisse der Laubkrone sind meist wolkig, selten ausgefranst. Im Gegensatz zu diesen Bäumen finden wir oft gänzlich kahle, dürre Stämme, bisweilen nur in ihrem unteren Teile sichtbar. Durch die Färbung des Himmels sucht unser Meister oft Stimmung in seine Bilder zu bringen, so sehen wir z. B. auf vielen Darstellungen der Kreuzigung, dass sich um das Haupt des Erlösers dunkle Wolken ballen, während nach dem Hintergrund zu der Himmel heller und lichter wird.

In den meisten Bildern Schaeufeleins tritt die malerische Behandlung gegen die zeichnende Manier zurück. Fast immer ist die Vorzeichnung deutlich sichtbar, die Gestalten sind scharf umrissen, und einige seiner flüchtig gemalten Bilder sind beinahe kolorierte Zeichnungen zu nennen. Oft ist sogar, wie auf einer Zeichnung, der Schatten durch Schraffierung hergestellt. In allen Kompositionen verrät sich unser Meister als ein ausserordentlich geschickter Zeichner, dem eine sehr gelenke Hand gestattet, sehr schnell und flott zu arbeiten, dem es aber auf einen kleinen Zeichenfehler nicht gerade ankommt. Merkwürdigerweise finden wir ganz dieselben Zeichenfehler immer wieder, so missglücken fast regelmässig knieende Gestalten. Der Farbenauftrag ist meist dünn und flüssig, was besonders bei den flüchtig gemalten Bildern in verstärktem Masse hervortritt, doch haben sich gerade diese dank der trotz des dünnen Auftrags sehr soliden Technik ganz vortrefflich erhalten. Dass seit der Uebersiedelung nach Nördlingen eine reichere

Farbenleiter Verwendung findet, ist bereits erwähnt worden, ebenso die Vorzüge der Werke seiner besten Zeit; noch hinzuzufügen ist aber, dass in diesen letzterwähnten Bildern die malerische Behandlung vorherrscht, worauf ich bei der näheren Besprechung dieser Arbeiten noch genauer eingehen werde.

Charakteristisch ist für Schaeufeiein die in den Schatten bläuliche Färbung weisser Gewänder, welche geradezu als ein Erkennungsmerkmal der Bilder unseres Meisters gelten kann.

Das Gold der Zierraten, Gefässe, Heiligenscheine etc. pflegt Schaeufelein meist durch wirkliches Gold wiederzugeben, nicht mit den entsprechenden Farbentönen, wie es kurz nach ihm in der fränkischen Schule allgemein üblich war und schon an vielen der Bilder, welche ich unter dem Namen Schulbilder Schaeufeleins zusammenfassen werde, deutlich sichtbar ist. Die Schatten darin sind bei Schaeufelein braun lasiert und schraffiert, auch die Muster in derselben Farbe aufgezeichnet.

Erwähnt sei noch, dass der Meister stets auf Holz zu malen pflegte, nur einige seiner Bilder sind auf auf Holz geklebte Leinwand gemalt. Nur ein einziges Bild ist in Leimfarbe auf Leinwand gemalt, eine Technik, in welcher sich Schaeufelein auch bei dem schon erwähnten Wandgemälde in der Bundesstube des Nördlinger Rathauses versucht hatte, sonst ist als Bindemittel stets Oel benutzt.

III.

Gemälde,

welche als sichere Werke von Schaeufeleins eigner Hand zu betrachten sind.

In der ersten Periode seiner malerischen Thätigkeit, für welche wir die Jahre 1502—1515 angenommen haben, zeigt sich Schaeufelein als ein tüchtiger Maler, dessen Zeichnung, abgesehen von einzelnen steifen und ungeschickten Stellungen, im ganzen korrekt ist, der aber die an und für sich kräftigen Farbentöne noch nicht harmonisch zu stimmen versteht.

Die Gestalten sind in der Entwicklung begriffen, bestimmte, gewohnheitsmässig verwendete Typen und Compositionen haben sich noch nicht ausgebildet, und deshalb sind die letzteren mannigfaltiger, die Gestalten individueller und gehaltvoller als in der späteren Zeit. Auch der Farbenauftrag ist noch nicht so flott und dünn, wie in der folgenden Periode, wo der Meister die Technik in erstaunlicher Weise beherrscht.

Als besondere Merkmale dieser ersten Periode kann man annehmen, dass der junge Künstler, noch nicht mit Aufträgen überhäuft, sorgfältiger, langsamer und mit grösserer Ueberlegung arbeitete, und dass er in dieser Zeit die Schemata zu seinen späteren Kompositionen, in der Grundlage allerdings meist nicht sein geistiges Eigentum, und die Individuen zu seinen späteren typischen Gestalten schuf.

Da ich bei der Besprechung der Werke Schaeufeleins, soweit als möglich, die chronologische Reihenfolge einhalten will, so be-

ginne ich mit einigen Jugendwerken, welche noch in Dürers Werkstatt, unter der unmittelbaren Aufsicht und Anleitung des grossen Meisters entstanden sind.

Ober-St.-Veit'er Altar von 1502.

In erster Linie wäre die Anteilnahme Schaeufeleins an Dürers Ober-St.-Veit'er Altar festzustellen, welcher bereits im Jahre 1502 entstand. Wie schon oben erwähnt, hat Thausing zuerst darauf aufmerksam gemacht[1]), dass der Löwenanteil an der Malerei dieses Altars Schaeufelein angehöre: „man erkennt ihn an vielen männlichen, nach einer bestimmten Richtung hin idealisierten Köpfen", welche Schaeufeleins charakteristische Merkmale in ganz auffallender Weise tragen.

Einen bedeutenden Schritt weiter als Thausing, der ja nur die malerische Ausführung des Altars teilweise Schaeufelein zuschreibt, thut Janitschek[2]), welcher auch in der in Basel befindlichen Skizze zu dem Mittelbild des Altars nicht mehr von Dürer, als in der Ausführung selbst findet.

Lassen wir vorläufig diese Streitfrage unerledigt, und gehen wir zu dem Werke selbst über.

Der Altar, ursprünglich für Kurfürst Friedrich den Weisen gemalt (das sächsische Wappen befindet sich auf den Aussenflügeln), befindet sich jetzt in der leider fast ganz unzugänglichen, erzbischöflichen Sommerresidenz zu Ober-St.-Veit bei Wien und zeigt als Mittelbild einen Calvarienberg von steilem, regellosem Aufbau: Reiter, würfelnde Lanzknechte, Krieger, Juden und die trauernden Angehörigen Christi bilden einzelne, unter einander ganz zusammenhangslose Gruppen.

Die Komposition ist durchaus nicht einheitlich, sondern zerfahren und unruhig.

Der linke Innenflügel enthält eine Kreuztragung; die heilige Veronika überreicht knieend dem unter der gewaltigen Last des

---

1) Dürer I. 175. Janitschek: Gesch. d. d. Kunst III. 337. Mayer: Allg. Deutsche Biographie unter Schaeufelein. Muther: „H. L. Schaeuflein" in der Festgabe für A. Springer S. 161.

2) „Gesch. d. d. Kunst" III 337 Anm.

Kreuzes ermatteten Heiland das Schweisstuch, während Simon von Kyrene hilfsbereit das untere Ende des Kreuzstammes gefasst hat. Auf dem rechten Innenflügel erscheint der auferstandene Christus als Gärtner der Maria Magdalena, während wir im Hintergrund rechts das leere Grab mit den Engeln und Kriegsknechten erblicken. Die Aussenseiten dieser Flügel, links der heilige Sebastian, rechts der heilige Rochus, kommen hier nicht in Betracht, da sie ganz unbestritten als Werke von Dürers eigner Hand gelten.

Die Skizze zu dem Mittelbild, eine Federzeichnung weiss aufgehöht auf grün getöntem Grunde, bewahrt die Kunstsammlung in Basel [1]), während die Skizzen zu den Innenflügeln sich im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. befinden.

Nur das Mittelbild und der linke Flügel des Altars stimmen, bis auf geringe Verschiebungen einzelner Figuren und Gruppen, genau mit diesen Skizzen überein. Der rechte Flügel zeigt dagegen auf der Skizze im Vordergrund allein die Gestalt des auferstandenen Heilandes mit der Siegesfahne, so dass in der Ausführung insofern eine Aenderung eingetreten ist, als hier Christus als Gärtner dargestellt ist, und die ursprüngliche Komposition durch die knieende Magdalena und noch zwei heilige Frauen bereichert worden ist, welche oben auf dem Grabhügel sichtbar sind.

Der Altar selbst trägt keine Bezeichnung, während auf der Skizze zum Mittelbild, ausser Dürers Monogramm, auch noch der volle Name des Künstlers „Albertus Dürer" und die Zahl 1502 zu lesen ist.

Dass sowohl das Mittelbild des Ober-St.-Veit'er Altars, als auch, höchst wahrscheinlich, die beiden Flügel von Schaeufeleins Hand ausgeführt worden sind, darüber kann wohl kaum ein Zweifel herrschen: nicht nur einzelne Köpfe, sondern überhaupt die ganze Art der Zeichnung und der Technik, sowie die Färbung erinnern lebhaft an unsern Meister und stehen in engster Verwandtschaft mit späteren sicheren Werken desselben, aber der Ansicht Janitscheks, dass auch die Skizze des Mittelbildes [2]) ebensowenig von Dürer

1) Katalog v. 1889. Saal der Handzeichnungen Nr. 31.

2) Die Skizzen zu den Flügelbildern kenne ich leider nur aus den Photographien. Ich bin deshalb nicht im Stande, auch diese in den Kreis der Betrachtung zu ziehen, doch glaube ich, kann man von ihnen dasselbe gelten lassen, wie von dem Mittelbild.

an sich trägt wie die Ausführung, kann ich doch nur teilweise zustimmen. Die ganze Anlage des Bildes, trotz der eigentlich recht ungeschickten Anordnung, möchte ich doch Dürer zuschreiben, im Vergleich zu anderen selbstständigen Jugendwerken Schaeufeleins, z. B. dem Dresdner Bildercyklus[1]) ist die Komposition zu reich, die Stellungen und Bewegungen einzelner Figuren und Gruppen zu wechselnd und mannigfaltig, um annehmen zu können, dass sie der Phantasie unseres Meisters entsprungen seien.

Andererseits lässt sich aber wieder nicht leugnen, dass die einzelnen Gestalten, besonders die Köpfe, schon auf der Skizze mindestens ebensoviel von der Eigenart Schaeufeleins zeigen wie der Altar selbst.

Könnte man nicht aus diesem Grunde, um aus diesen Widersprüchen einen Ausweg zu finden, annehmen, dass Dürer selbst die Skizze nur angelegt hat und auch die speziellere Ausführung der einzelnen Gestalten Schaeufelein überliess?

Sieben Scenen aus dem Leben Jesu
im Dresdner Museum.

Mit Bestimmtheit möchte ich auch eine Folge von sieben Bildern im königlichen Museum zu Dresden[2]), gewöhnlich „die sieben Schmerzen der Maria" genannt, unter die Jugendwerke Schaeufeleins rechnen. Da einzelne Figuren und ganze Gruppen aus dem eben besprochenen Ober-St.-Veit'er Altar von 1502 hier Verwendung finden, und auch die Technik und Färbung der Dresdner Bilder lebhaft an denselben erinnert, so können wir annehmen, dass sie nicht viel später entstanden sind, vielleicht noch in der Zeit, als Schaeufelein in Dürers Werkstatt arbeitete, das wäre also vor 1505. Hier treten uns schon einzelne echt Schaeufelein'sche Gestalten entgegen, aber mit den Vorzügen ausgestattet, welche die Jugendwerke des Meisters vor vielen späteren Arbeiten auszeichnen. So sind die Frauengestalten noch gehaltvoller, Johannes nicht so weichlich, und besonders die Henkersknechte er-

---

1) S. 27 ff.

2) Katalog v. 1887 Nr. 1875—1881. Auch hier schon in Uebereinstimmung mit Dr. Scheibler und Dr. Not als Jugendwerke Schaeufeleins bezeichnet. Siehe Janitschek: „Gesch. d. d. Kunst" III. 372 und Thode: „Nürnberger Malerschule" 226.

scheinen ohne das später ihnen stets eigne karikierte, diabolisch-grausame Lächeln.

Die Zeichnung ist fast immer korrekt, der Auftrag der kräftigen, aber oft etwas harten Farben, ist dünn, jedoch sehr sorgfältig. Die Behandlung des Haares, der Augen und der Hände ist ganz die Art unseres Meisters, auch einzelne spezielle Eigentümlichkeiten, wie z. B. die bläuliche Färbung des Schattens bei weissen Gewändern, findet sich vor.

Nach Angabe des Kataloges soll dieser Bildercyklus aus einer Dresdner Kirche stammen. Jedenfalls befanden sich alle schon 1640 und noch 1741 in der Kunstkammer.

Das erste Bild dieser Folge (Nr. 1875. $63 \times 45^1/_2$ wie alle anderen sechs Stück auf Fichtenholz gemalt) stellt die Beschneidung Christi dar.

In dem gewölbten Raum des Tempels sitzt, vor einem grünen Vorhang, der ehrwürdige Hohepriester in vollem Ornat und hält mit beiden Händen das nackte, lebendig gezeichnete Christuskind auf dem Schoosse, während ein vor ihm knieender Rabbiner die heilige Handlung vollzieht. Der letztere, mit seinem scharfen Profil und dem unrasierten Kinn ist eine echt Schaeufelein'sche Gestalt. Auf der linken Seite steht ein Diener, welcher eine grosse brennende Kerze hält. Rechts im Mittelgrund sehen wir Maria, wie immer bei Schaeufelein, im blauen Gewand und weissem Kopftuch, und neben ihr Joseph, der mit der linken Hand den grünen Vorhang emporhebt. Ganz im Hintergrund rechts blicken wir, perspektivisch ganz vortrefflich gelungen, in einen anderen Raum des Tempels.

Das nächste Bild (Nr. 1876. 63×46) enthält die Flucht nach Aegypten. Maria sitzt mit dem Kinde, das sich fröhlich herabbeugt, auf dem nach rechts hin schreitenden Esel und hält mit der linken Hand den Zügel ihres Reittieres, welchen auch der auf der linken Seite des Esels im Reiseanzuge gehende Joseph vorsorglich gefasst hat. Für die überaus einfache Komposition entschädigt uns eine sehr hübsch ausgeführte Landschaft. Links sieht man, hinter einem kleinen Wäldchen, in welchem ein weisses Einhorn, das alte Symbol der Jungfräulichkeit, steht, auf einen See, rechts sind

Felsen und Bäume, ganz in des Meisters charakteristischer Weise behandelt. Leider ist der Kopf des Kindes sehr schlecht erhalten. Rechts, ganz unten auf einem Stein, befindet sich ein unechtes Monogramm Dürers.

Nr. 1877 ($62\frac{1}{2} \times 45$) zeigt uns den jungen Christus im Tempel, wohl die beste Komposition dieser Folge, deren lebendige, grosse Reife verratende Auffassung, im Vergleich mit den anderen einfachen Darstellungen, beinahe den Gedanken aufkommen lässt, dass Schaeufelein hier nicht ganz selbstständig gearbeitet hat.

Im Hintergrund des durch eine Ampel erhellten Raumes sitzt auf dem goldnen Stuhl des Hohepriesters der zwölfjährige Jesusknabe und deutet mit der Rechten auf ein auf sein Knie aufgestemmtes Buch. Vorn links und rechts stehen Bänke mit den Schriftgelehrten, teils teilnahmlos oder mit erstaunter Gebärde dasitzend, teils entrüstet emporfahrend, sind sie ausserordentlich lebendig aufgefasst, wenn auch einzelne Gestalten, wie der Dicke mit dem gewaltigen Unterkinn auf der linken Seite oder der rechts sichtbare Kopf mit den dicken, wulstigen Lippen und der aufgestülpten Nase, sowie der Schriftgelehrte mit dem Hornklemmer etwas karikiert sind und zudem wohl auch kaum als eigne Schöpfungen Schaeufeleins betrachtet werden können. Links in der offnen Thür steht das Elternpaar, erstaunt der ungeahnten Weisheit des Knaben lauschend. Am hinteren Ende der links stehenden Bank liegt ein weisser Pudel, an der anderen Bank ist am vorderen Ende eine Meerkatze befestigt.

Das folgende Bild (Nr. 1878. $63 \times 44\frac{1}{2}$), eine Kreuztragung, lehnt sich, wenn auch in vereinfachter Komposition, eng an die Kreuztragung auf dem linken Flügel des Ober-St.-Veit'er Altars an. Der Hintergrund ist fast ganz derselbe. Links ist das Thor, aus welchem der nach rechts hin sich bewegende Zug herauskommt. Rechts Ausblick in eine Landschaft. Doch fehlen hier sowohl Simon von Kyrene, als die heilige Veronika mit dem Schweisstuch, auch steht Christus nicht aufrecht, wie auf dem Altar von 1502, sondern ist ermattet unter der Last des Kreuzes zu Boden gestürzt. Das spätere Schaeufelein'sche Christusideal findet hier noch keine Verwendung. Dieser Christus besitzt ganz

unverkennbare Aehnlickeit mit dem des Ober-St.-Veit'er Altars, welcher erst im Laufe der Zeit seine weitere Ausbildung empfängt. Auch die begleitenden Knechte sind minder zahlreich als auf der zu Grunde liegenden Komposition. Der eine Henker zieht den ermatteten Heiland an einem Strick, während ein anderer Knecht ihn durch Schläge vorwärts bringen will. Ein dritter trägt eine Leiter und einen Korb, welcher das zur Kreuzigung notwendige Handwerkszeug enthält. Weiter links folgen in tiefer Betrübnis die Angehörigen Christi, Johannes mit den heiligen Frauen, dem traurigen Zug.

Nr. 1879 ($62 \times 46\frac{1}{2}$) stellt die Anheftung an das Kreuz dar. Christus ist auf das noch am Boden liegende Kreuz geworfen worden; seine Füsse, sowie die rechte Hand werden soeben durch zwei Henkersknechte befestigt, während ein dritter Scherge beschäftigt ist, in den linken Kreuzarm mit einem gewaltigen Bohrer ein Loch zur Aufnahme des Nagels zu bohren. Die Henker sind dieselben, wie auf dem letzten Bild und kehren auch auf dem Folgenden wieder, nur haben sie auf der hier besprochenen Tafel ganz merkwürdige kleine, geschlitzte Augen, wie wir sie sonst nicht vorfinden. Im Hintergrund bildet die zu Boden gesunkene Maria von Johannes gestützt, und zwei heilige Frauen, von denen die eine verzweifelt die Hände ringt, während die andere im stummen Schmerz weinend den Mantel an die Augen führt, eine wirksame Gruppe im Gegensatz zu den Henkern, welche fühllos und mitleidlos ihres Amtes walten. Wenn trotz dieser geschickten und lebendig gezeichneten Gruppen das Bild einen leeren und kahlen Eindruck macht, so trägt der recht stiefmütterlich behandelte landschaftliche Teil allein die Schuld. Die Scene spielt auf einem weder durch Bäume noch Büsche oder Felsen belebten, nur nach hinten sanft ansteigenden Terrain, und auch der Hintergrund ist, ganz gegen Schaeufeleins sonstige Gewohnheit, dürftig bedacht. Nur ganz in der Ferne sind einige blaue, duftige Berge sichtbar.

Die nächstfolgende Tafel (Nr. 1880. $63\frac{1}{2} \times 45\frac{1}{2}$) zeigt uns Christus am Kreuz. Seine Hände sind, wie im Schmerz, krampfhaft zusammengezogen, der nackte Körper ist gut proportioniert und modelliert, dagegen macht das Gesicht mit den kleinen, schief-

stehenden Augen durchaus nicht den Eindruck des edeln Dulders. Am Kreuzesstamm sitzt Maria Magdalena und blickt schmerzlich bewegt zu dem Heiland empor. Hinter ihr sitzt eine andere heilige Frau, welche in stummer Trauer das Gesicht in die Hand stützt. Links steht Maria mit Johannes, welcher wie gewöhnlich liebevoll um sie beschäftigt ist. Das vorgeschobene Profil der Mutter des Heilands, welche starr vor sich hin sieht, ist hässlich und unangenehm. Hinter dieser Gruppe ist noch der mit einem blauen Tuch verhüllte Kopf einer Frau sichtbar.

Als ob uns Schaeufelein für die kahle Landschaft des letzten Bildes entschädigen wollte, ist hier der Hintergrund mit grosser Liebe und Sorgfalt ausgeführt. Links sehen wir einen bewaldeten Hügel, rechts einen See, an welchem, teilweise in das Wasser hineingebaut, eine orientalische Stadt liegt.

Das siebende und letzte Bild der Folge (Nr. 1881. 63×46) stellt die Beweinung Christi dar. Vorn links sitzt Johannes, den Kopf des Leichnams, der auf seinen Knieen liegt, mit der Hand stützend. Auch hier hat der junge Künstler, in dem Bestreben, das Totenantlitz recht natürlich wiederzugeben, des Guten zuviel gethan. Die lange, spitze Nase und die grüne Leichenfarbe machen das Gesicht des Heilandes zu einer hässlichen Fratze. Auch die Proportionen des liegenden Leichnams sind hier nicht eben recht gut gewählt, die Beine sind unverhältnismässig lang, übrigens ein Fehler, der bei dem jungen Schaeufelein öfters vorkommt. An der linken Seite Christi kniet Maria und hält die linke Hand des Sohnes. Zu Füssen des Leichnams steht Maria Magdalena mit dem Salbgefäss, hinter Maria ist eine andere heilige Frau sichtbar, welche als Ausdruck des Schmerzes verzweifelt beide Arme emporstreckt, ein Motiv, das ebenfalls aus dem Ober-St.-Veit'er Altar stammt, aber auch schon in früheren Werken Dürers vorkommt.

Die heiligen Frauen sind mit geringen Aenderungen ebenso gekleidet, wie auf dem letzten Bild. Ganz vorn links stehen zwei Männer, Joseph von Arimathia und Nicodemus. Während der eine knieend, mit gefalteten Händen und schmerzlichem Gesichtsausdruck auf den Heiland blickt, hat der andere gramerfüllt seinen Kopf so

weit vorgeneigt, dass nur die Spitze seiner Nase und der Bart sichtbar sind.

Auch hier bildet eine hübsche Landschaft den Grund des Bildes. In der Mitte sehen wir das leere Kreuz mit der daran lehnenden Leiter, links einen kahlen Hügel. Rechts ist ein durch mehrere Schiffe belebter See, an dessen Ufer eine grössere Stadt liegt. Im Hintergrund erhebt sich ein Gebirge.

Die sieben Tafeln mögen wohl zu einem grösseren Altarwerk gehört haben, von dem uns etwas Näheres nicht bekannt ist; sie zeigen uns einen in der Entwicklung begriffenen, aber technisch schon sehr gewandten Künstler, der, in der Komposition noch unsicher, mit wechselndem Glücke schafft, vielleicht aber, worauf ja schon mehrfach hingedeutet wurde, auch nicht alles seiner eigenen Eingebung und Erfindung verdankt.

Das erste sichere, datierte Werk Schaeufeleins, von dem uns berichtet wird, ist leider verschollen und soll hier nur der Vollständigkeit halber kurze Erwähnung finden.

„Die heilige Anna Selbdritt" von 1507.

Christian Mayer teilt uns in seiner schon öfters genannten Biographie Schaeufeleins mit, dass sich ein Werk desselben aus dem Jahre 1507 im Minoritenkloster zu Regensburg befand. Dort hatte der alte Hans Schaeufelein, unseres Malers Oheim, eine der heiligen Anna geweihte Kapelle gestiftet, für welche er ein Gemälde, „die heilige Anna Selbdritt" darstellend, durch seinen Neffen fertigen liess.

Da der alte Hans Schaeufelein, wie oben erwähnt[1]), nur bis 1504 in Nördlingen steuerte, so könnte man vielleicht annehmen, dass er in diesem Jahre nach Regensburg verzogen sei. Dadurch gewinnt die Stiftung einer Kapelle in einer fremden Stadt grössere Wahrscheinlichkeit. Erst seit dem Jahre 1846 ist dieses Bild übrigens verschollen.

„Christus am Kreuz mit Johannes und David" von 150(8).

Das erste uns erhaltene ganz selbständige Werk von Schaeufeleins Hand ist das Bild im germanischen Museum zu Nürnberg:

---

1) Seite 4.

„Christus am Kreuz mit Johannes dem Täufer und König David". (Kat.-Nr. 205. Holz. 102×51.) [1])

Waagen sah dieses Bild noch in der Moritzkapelle, bezeichnet es als „ein schwaches, in der Farbe unscheinbares Bild" und fügt hinzu, dass auf dem Täfelchen zu Füssen des Kreuzes die Zahl 1508 stehe. Besonders wichtig ist für uns die letzte Notiz, da sie uns das Entstehungsjahr des Werkes überliefert, denn jetzt sind nur noch die drei ersten Zahlen leserlich, die Ziffer 8, an vierter Stelle, ist selbst mit dem besten Willen nicht mehr zu erkennen. Möglich, dass das Bild, welches gar nicht so unscheinbar in der Farbe ist, inzwischen einmal gereinigt worden ist, und dass die fehlende 8 dieser Restauration zum Opfer fiel. Das Monogramm Schaeufeleins trägt die Tafel nicht.

In der Mitte des Bildes steht das Kreuz mit Christus. Das Haupt desselben ist leicht nach vorn geneigt, die gebrochenen Augen sind halb geschlossen, der von einem dünnen Vollbart umgebene Mund leise geöffnet. Der Kopf ist ganz prächtig gelungen und von edelstem Ausdruck, der Körper ist gut modelliert, nur sind die Beine hier wieder etwas zu lang geraten. Erwähnt sei noch, dass auf diesem Bild die Füsse des Heilands einzeln angenagelt sind [2]), während sonst bei Schaeufeleinschen Darstellungen des Gekreuzigten dieselben übereinandergelegt, nur mit einem Nagel befestigt sind.

Auf dem linken Kreuzarme steht eine Sanduhr, auf dem rechten ein Totenkopf. Um den Stamm ist eine Kette mit daranhängendem Anker geschlungen. Vorn am Fuss des Kreuzes liegt auf einem Buch das Lamm, mit dem linken Vorderfusse eine kleine Fahne umklammernd.

Links steht Johannes der Täufer in seinem aus Kameelhaar gefertigten Gewand, über welchem er einen leuchtendroten Mantel

---

1) Janitschek: „Gesch. d. deutschen Kunst", III. 372. Muther: „Festgabe f. A. Springer", S. 163. Waagen: „Kunstw. und Künstler", I. 128. Mayer: „Allgemeine Deutsche Biographie". — Das Bild stammt aus der fürstl. Wallersteinschen vormals Rechbergschen Sammlung. Abgebildet im klassischen Bilderschatz Nr. 369.

2) Interessant als späte Darstellung dieser Art: vgl. Otte, Handbuch I. 538, Anm. 2.

trägt. Den Kopf in etwas steifer und gezwungener Haltung zurückbiegend, sieht er wehmütig zu dem Gekreuzigten empor, auf den er mit der erhobenen Rechten deutet, während die andere Hand auf das Lamm zu seinen Füssen weist. Der blonde, um den Mund dünne Vollbart, die zerzausten Haare, die Augen- und Handbildung sind schon genügende Beweise, dass Schaeufelein der Maler dieses Bildes ist, noch mehr der König David, dessen Kopf Zug für Zug auf einem sicheren Werke des Meisters aus dem Jahre 1517 wiederkehrt.[1])

Der greise König kniet hier auf der rechten Seite des Kreuzes in braunem, pelzgefüttertem Sammtrock. Sein etwas kahler Kopf mit langem, weissem Bart ist nach oben gerichtet. In gläubiger Verehrung sieht David zu dem Erlöser empor. Beide äusserst lebendig gezeichneten Hände greifen in die Saiten der Harfe, welche seltsamerweise weder durch ein Tragband gehalten, noch auf der Erde aufstehend ganz haltlos in der Luft zu schweben scheint.

Unmittelbar hinter dem Kreuz erhebt sich ein niedriger Fels mit einigen Büschen. Der Hintergrund links zeigt, perspektivisch ganz ausgezeichnet behandelt, kulissenartig vorgeschobene Berge, welche in duftiger Ferne verschwinden. An ihrem Fuss erstreckt sich weithin ein See. Während im Hintergrund der Himmel hell und licht ist, ziehen sich um das Haupt des Gekreuzigten dunkle Wolken zusammen, wie schon erwähnt, in der Absicht „Stimmung“ in die Komposition zu bringen. Die Anregung hierzu empfing der Künstler wohl durch den Text des Neuen Testamentes[2]). „Und von der sechsten Stunde an war eine Finsternis über das ganze Land bis zu der neunten Stunde.“

Rechts im Hintergrund sind noch zwei nebensächliche Scenen dargestellt. Auf einem kahlen Felsen empfängt Moses die Gesetzestafeln, während unten im Thal einige Schafe mit ihrem Hirten sichtbar sind, zu dem ein Engel zu sprechen scheint. Leider ist diese letzte Scene, augenscheinlich eine Verkündigung an die Hirten, durch den Rahmen soweit verdeckt, dass man von dem

---

1) Epitaph der Anna Brigel.

2) Ev. Matth. 27, 45. Marc. 15, 33. Luc. 23, 44.

liegenden Hirten nur den Oberkörper, von dem Engel sogar nur den Kopf und ein Stück des Armes sieht.

Ist die Vermutung richtig, dass diese letzte Scene die Verkündigung an die Hirten darstellen soll, so kann man das Bild sehr einfach erklären. Die beiden Vertreter des alten und des neuen Testamentes, David und Johannes der Täufer, deuten an, dass Christus für alle Menschen den Tod erlitten hat, während die beiden nebensächlichen Scenen — Moses empfängt die Gesetzestafeln — den Abschluss des alten Bundes und — die Verkündigung an die Hirten — den Beginn einer neuen Zeit bezeichnen sollen.

Vielleicht steht die Skizze im Baseler Museum[1]), Moses die Gesetzestafeln empfangend, mit diesem Jugendbilde Schaeufeleins in Zusammenhang, nur sei erwähnt, dass hier die Gestalten gerade entgegengesetzt angeordnet sind, was vielleicht zu Zweifel Anlass geben könnte. Ein sicheres Urteil über die Zugehörigkeit der fraglichen Skizze zu unserem Bilde ist nicht zu fällen.

„Der heilige Hieronymus“ von 1510 in Prag.

Das nächste uns erhaltene Werk des Meisters und zugleich das erste mit Jahreszahl und Monogramm versehene Bild (monogrammierte Holzschnitte haben wir schon aus früherer Zeit) ist der heilige Hieronymus im Rudolfinum zu Prag aus dem Jahre 1510. (Kat. von 1885 Nr. 609. Lindenholz 42×35. Eingereicht 1797, stammt aus der kgl. Burg in Prag.)

Der sich kasteiende Heilige kniet, nach links gewendet, vor einem kleinen, sehr wenig ausgeführten Kruzifix, welches an einem Baume befestigt ist. Der Oberkörper ist halb entblösst, das Hemd und der rote Mantel sind herabgeglitten. Beide Arme streckt Hieronymus flehend nach dem Bilde des Erlösers aus, die Rechte hält den Stein, mit dem der Heilige zur Busse seine Brust zu schlagen pflegte. Der Körper ist anatomisch richtig gezeichnet und gut durchgebildet. Haar und Bart sind weiss, flachsartig, mit dem breiten Pinsel gemalt. Vor dem Baume links sitzt der recht

1) Kat. Saal d. Handzeichn. Nr. 33 mit Monogramm. Getuscht, weiss aufgehöht auf grauem Grunde.

natürlich gemalte Löwe des Heiligen. Rechts im Vordergrund befindet sich ein abgebrochener Baumstamm, vor welchem ein Buch liegt. Weiter hinten ist zwischen Bäumen und Strauchwerk eine Kirche sichtbar.

Das vortrefflich erhaltene Bildchen mit der hübschen Landschaft in lebhaften, kräftigen Farben macht einen sehr angenehmen Eindruck, die Zeichnung ist sorgfältig, die Technik wie gewöhnlich.

1510

Die nebenstehende Bezeichnung, wie fast auf allen monogrammierten Bildern ein S in H und darunter eine kleine Schaufel, ist auf dem Baumstamm links deutlich sichtbar.

„Der heilige Hieronymus“ in Berlin.

An dieser Stelle soll ein anderes Bild Erwähnung finden, welches denselben Gegenstand behandelt und nach der Aehnlichkeit der Komposition und Technik zu schliessen, recht wohl ebenfalls in dieser Zeit entstanden sein kann. Es ist dies der heilige Hieronymus in der Gallerie Wesendonck in Berlin. (Kat.-Nr. 264 H. $45\frac{1}{2} \times 33\frac{1}{2}$.) [1])

Der Heilige kniet, hier nach rechts gewendet, vor einem Baumstumpf, in welchem das mit grösster Feinheit ausgeführte Kruzifix steckt. Die linke Hand stützt Hieronymus, von Gebet und Busse ermattet, auf den Boden; die Rechte hält auch hier den Stein. Der Mantel ist herabgeglitten und lässt die blutüberströmte Brust frei. Die Hände sind ausserordentlich lebendig und knorrig, der nackte, kräftige Körper ist vortrefflich modelliert. Der Heilige ist hier ziemlich kahlköpfig, sein langer, grauer Bart ähnlich behandelt wie auf dem Prager Bilde. An dem Baumstamm lehnt ein Buch, davor liegt der rote Kardinalshut. Der Löwe ruht langausgestreckt hinter dem Baumstamm. Der landschaftliche Teil ist ausführlich und liebevoll behandelt. Links befindet sich eine dichte Baumgruppe, rechts eine Kirche, in der Mitte ein kahler, nur oben bewachsener Fels, ganz in der Ferne graue, verschwommene Berge. Der Himmel ist blau mit einzelnen weissen Wolken, von denen sich ein in der Mitte des Bildes stehender,

1) Zeitschrift für bildende Kunst I, 265.

dürrer Baum sehr wirkungsvoll abhebt. Die Farben sind lebhaft und kräftig, das Bild selbst trefflich erhalten.

Eine Bezeichnung ist nicht vorhanden, doch bedarf die Tafel einer solchen gar nicht erst, um als sicheres Werk Schaeufeleins gelten zu können.

„Das Abendmahl“ von 1511 in Berlin.

Aus dem Jahre 1511 stammt das Abendmahl im kgl. Museum zu Berlin. (Kat.-Nr. 560. Weisstannenholz. 79 × 106. Sammlung Solly 1821.[1])

Um einen runden Tisch ist Christus mit den Jüngern zum Abendmahl versammelt. Die Gestalt des Heilands hebt sich scharf von einem an der Rückwand des Gemaches angebrachten Vorhang ab. Die linke Hand hat er liebevoll auf die Schulter seines Lieblingsjüngers Johannes gelegt, der in fast verkrüppelter, viel zu kleiner Gestalt auf Christi Schooss sitzend den linken Arm auf den Tisch gelegt hat und den Kopf in die rechte Hand stützt. Dieses wenig anmutende Motiv, das uns noch öfters in Schaeufeleinschen Abendmahlsdarstellungen begegnen wird und aus Dürers Abendmahlsblatt in der grossen Passion stammt[2]), ist in Anlehnung an das Ev. Joh. 13, 23 entstanden, wo geschrieben steht: „Es war aber einer unter seinen Jüngern, der zu Tische sass an der Brust Jesu, welchen Jesus lieb hatte.“ Links und rechts um den Tisch herum sind die übrigen Jünger gruppiert, aber nicht etwa steif nebeneinandersitzend, sondern ausserordentlich geschickt verteilt, bilden sie teils stehend, teils sitzend zwanglose, lebendige Gruppen, welche der Komposition einen Zug frischen, dramatischen Lebens verleihen.

Judas, in der bei Schaeufelein gewöhnlichen Darstellung: rothaarig und rotbärtig, im gelben Gewand, den roten Beutel mit dem Sündenlohn in der Hand haltend, ist soeben im Begriff über die rechts stehende Bank zu steigen und davonzuschleichen. Der

---

1) Foerster: „Gesch. d. Deutschen Kunst“ II, 313. Janitschek: Gesch. d. Deutschen Kunst“ III, 372. Nagler: Künstlerlexikon Bd. 15, S. 106. Mayer: Allgemeine Deutsche Biographie. Muther: Festgabe für A. Springer 163.

2) Evangelium Johannis XIII, 23. Muther: Festgabe für Springer.

auf der linken Seite, von vorn gerechnet an zweiter Stelle sitzende Jünger im schwarzen Gewand der Zeit des Malers, soll wohl den Stifter des Bildes darstellen, denn um als Selbstporträt Schaeufeleins gelten zu können, dafür scheint dieser Mann mit dem kurzen, dunkelen Vollbart zu alt zu sein, abgesehen davon, dass sich seine Züge mit anderen Selbstporträts des Meisters schwer vereinbaren lassen. Das Tischtuch ist sorgfältig gemustert, auch auf das Tafelgerät ist grosser Fleiss verwendet.

Die Bezeichnung befindet sich rechts auf der Bank.

Die Komposition dieses Abendmahles ist, wie schon erwähnt, geschickt und lebendig. Die Jünger sind kraftvolle, charakteristische Erscheinungen und echt Schaeufeleinsche Gestalten.

Ueber die Technik des mit kräftigen, vortrefflich erhaltenen Farben gemalten Bildes ist nichts weiter zu erwähnen, es gilt hier dasselbe, wie von den kurz vorher besprochenen Werken.

Aus dem folgenden Jahre 1512 ist uns kein Gemälde Schaeufeleins erhalten, was auch ganz erklärlich ist, da der Meister in Augsburg als Zeichner für den Holzschnitt im Dienste des Kaisers Max eifrig thätig, wohl überhaupt keine Zeit fand Tafelbilder zu fertigen.

Der Altar in Auhausen von 1513.

Wir haben deshalb an nächster Stelle den Altar in Auhausen bei Oettingen aus dem Jahre 1513 zu nennen, der in Komposition und Ausführung hinter den bisher besprochenen Werken Schaeufeleins zurücksteht, wie überhaupt die grossen Altarwerke nicht zu den besten Arbeiten des Meisters zu zählen sind. Die Erklärung hierfür finden wir in der damals allgemein verbreiteten Sitte, dass man an den künstlerischen Wert eines Altarbildes nicht allzu hohe Ansprüche zu stellen pflegte. Das sehen wir ja schon aus der zu dieser Zeit in den grossen Malerwerkstätten, z. B. Wohlgemuths oder Dürers, üblichen Gewohnheit, grössere Altarwerke von Schülerhand ausführen zu lassen. Der persönliche Anteil des betreffenden

Meisters richtete sich ganz nach der Summe, welche für das bestellte Werk — denn nur solche wurden damals gefertigt — ausgesetzt worden war.

Es war dies eben noch eine mittelalterliche, handwerksmässige Anschauung, von der sich die Kunst erst später loszureissen vermochte. So erklärt sich auch, warum so viele grössere Altarwerke dieser Zeit von recht verschiedenem Werte sind.

Die letztere Behauptung können wir allerdings nur zum Teil auf Schaeufelein anwenden, denn, wenn bei grossen Altarwerken dieses Meisters die einzelnen Tafeln von verschiedenem künstlerischen Werte sind, so können wir dies nicht auf Rechnung der Schüler setzen — alle diese Werke, mit geringen Ausnahmen, wie z. B. gerade der Auhausener Altar, tragen so offen alle Vorzüge und Fehler Schaeufelein'scher Kunstweise zur Schau, dass es schlechterdings nicht möglich ist, eine fremde, helfende Hand darin zu erkennen, — sondern müssen einem anderen Umstande die Schuld zuschreiben. Betrachten wir nämlich einmal diejenigen Tafeln, welche als minder gut bezeichnet werden müssen, genauer, so finden wir, dass es sich meist um geläufige, schon oft benutzte Kompositionen handelt, welche Schaeufelein ganz gewohnheitsmässig, ohne grosse Aenderungen — es kam ja bei einem Altar nicht so darauf an! — nach seinem beliebten Schema wiederholte, wodurch selbstverständlich der künstlerische Wert der betreffenden Bilder empfindlich leiden musste; die besseren Tafeln dagegen, welche wir auf solchen Altären finden, behandeln regelmässig neue Stoffe, für die es eben ein solches Kompositionsschema nicht gab. Leider sind letztere in der Minderzahl. Wenn wir behaupten, dass Schaeufelein fast alle Werke, welche er eigenhändig begann, auch ohne Hülfe seiner Schüler zu Ende führte, so wollen wir ihm nicht etwa ein Lob vor allen anderen Meistern seiner Zeit erteilen. Er war auch nicht besser oder schlechter als diese, denn nicht künstlerische, sondern praktische Gründe leiteten ihn, wenn er auf die Hülfe seiner Schüler verzichtete.

In den oben genannten grossen Malerwerkstätten, welche aus weiter Ferne Bestellungen in grosser Zahl erhielten, war es einfach ein Ding der Unmöglichkeit, dass der Meister selbst alle Auf-

träge eigenhändig ausführte, bei Schaeufelein aber, dessen Wirkungskreis doch immerhin ein beschränkter blieb, lagen die Umstände wesentlich anders.

Ein so geschickter und flotter Arbeiter, wie er, mochte wohl mehr Zeit damit verlieren für seine Schüler Entwürfe zu fertigen, ihre Arbeiten zu beaufsichtigen und zu verbessern, als wenn er eigenhändig, wohl nur nach einer flüchtigen Skizze auf der Bildtafel selbst, die geläufigen Kompositionen ausführte.

Ueberhaupt scheint sich unser Meister, nach der geringen Anzahl der von ihm uns erhaltenen Skizzen zu urteilen, nicht viel mit langen Vorarbeiten befasst zu haben.

Doch kehren wir nach dieser Abschweifung, welche leider etwas länger, als beabsichtigt, ausgefallen ist, zu dem Auhausener Altar zurück, welcher, wie erwähnt, eines der wenigen Werke ist, die Schaeufelein nicht ohne fremde Hülfe vollendet hat.

Der Altar[1]) befindet sich noch an seiner alten Stelle, im Ostchor der ehemaligen Benediktinerabtei Auhausen[2]), jetzigen evangelischen Pfarrkirche des gleichnamigen Dorfes. Das dreischiffige Langhaus der Kirche stammt noch aus dem ersten Jahrtausend, während der gotische Ostchor erst Anfang des sechszehnten Jahrhunderts vollendet wurde. Der Altar ist ein sehr umfangreiches Werk, bestehend aus einem Mittelbild, zwei beweglichen, auf beiden Seiten bemalten und zwei feststehenden, nur innen bemalten Flügeln, sowie der Predella, welche ebenfalls mit kleinen Flügeln versehen ist: im Ganzen 18 Tafeln[3]), nach Mayers Angabe mit 291 Figuren. Doch sind nur 13 Tafeln von Schaeufelein selbst gemalt, in den übrigen fünf, welche die Predella bilden, glaube ich, wovon noch ausführlich die Rede sein wird, die Hand seines Schülers Sebastian Daig zu erkennen.

---

1) Foerster: „Gesch. d. d. Kunst" II. 313. Fiorillo: „Gesch. d. zeichn. K. I. 334. Mayer: Allgem. d. Biographie. Meusel: Museum für Künstler und Kunstliebhaber. 8. Stück. Mannheim 1789. S. 140. Muther: Festgabe für Springer 164. Janitschek: Gesch. d. d. K. III. 372. Nagler: Künstlerl. Bd. 15 S. 106. Waagen: Kunstw. u. Künstler I. 363. Handbuch der Malerei I. 236.

2) Auch Ahausen oder Anhausen.

3) Nach Mayer 16 Tafeln, ein Irrtum, der hierdurch berichtigt sein soll.

Das Mittelbild enthält die Krönung der Maria durch Gott Vater und Sohn, darüber schwebt der heilige Geist in Gestalt einer Taube.

Wenn man so sagen kann: an den vier Ecken dieser Gruppe befinden sich die Evangelisten. Links oben Johannes, rechts Matthaeus und links unten Markus, rechts Lukas mit ihren Tieren. Rings herum im Halbkreis sind die neun Chöre seliger Geister, angeordnet nach der Klassifikation der Engel, wie sie in dem Dionysius Areopagita zugeschriebenen Buche „de coelesti hierarchia“ gegeben wird, und zwar sind auf jeder Seite ganz symmetrisch die neun Chöre verteilt, deren Namen auf Spruchbändern zu lesen sind, welche zwischen den einzelnen „Klassen“ angebracht sind. Von unten nach oben gerechnet sehen wir beiderseits die angeli, archangeli, virtutes, potestates, principatus, dominationes, patroni,[1]) Cherubim und Seraphim, während sich unterhalb dieser himmlischen Heerschaaren links die alttestamentliche und rechts die neutestamentliche Gemeinde befindet. Als Vertreter der ersteren sind deutlich erkennbar: Moses mit den Gesetzestafeln, die drei Erzväter: Abraham mit dem Schwert, Isaak, auf einem Holzbündel knieend und Jacob[2]) mit dem Lamm auf der Schulter, ferner König David und die Propheten. Als Mitglieder des neuen Bundes sehen wir auf der andern Seite die zwölf Apostel. Ganz unten rechts, an seinem und des Klosters Wappen erkennbar, kniet Truchsess von Wetzhausen, der letzte Abt des Klosters. In der Komposition des Mittelbildes hat Schaeufelein lobenswerte Selbstständigkeit gezeigt. Dürers Allerheiligenbild vom Jahre 1511 ist nicht als Vorbild benutzt worden. Auch die Innenseiten der beweglichen Flügel enthalten grösstenteils anbetende Heilige. Links oben sind heilige Märtyrer, z. B. St. Georg, Laurentius, Sebastian, Christophorus etc.; da ihre Zahl genau vierzehn beträgt, so ist es sehr wahrscheinlich, dass diese Gruppe die 14 Nothelfer darstellen soll, unter welchem Namen man zu verschiedenen Zeiten verschiedene Heilige begriff. Unter den darunter befindlichen heiligen

---

1) Zweifellos ein Irrtum Schaeufeleins, es soll jedenfalls troni oder throni, die Thronen, heissen!

2) Vielleicht auch Abel!

Frauen (Barbara, Elisabeth, Katharina etc.) sehen wir die bereits erwähnten Porträts Schaeufeleins und seines Schülers und Mithelfers Sebastian Daig.[1]) Beide in braunen Gewändern und schwarzen Kappen. Schaeufelein eine anziehende, schlanke Erscheinung mit blondem Haar, kurzem Vollbart und freundlichen, blauen Augen, trägt eine kleine Tafel in der Hand, auf der sein Monogramm zu lesen ist.

Sein Genosse mit dem bartlosen Gesicht macht einen bedeutend jüngeren Eindruck.

Auf der rechten Seite dieses Flügels befinden sich oben heilige Päpste, Bischöfe und Ordensstifter, darunter eine Darstellung des Fegefeuers, welches Meusel in naivster Weise folgendermassen schildert: „Auf der inneren Flügelseite rechter Hand ist das Fegefeuer abgebildet. Ein Engel zieht soeben ein Fleischigtes, gesundes Mädchen an der Hand heraus, indess sich die anderen in diesem Reinigungsort, ohne auch nur ein Haar zu verbrennen, ganz wol befinden."

Die Komposition des Fegefeuers ist übrigens recht wenig gelungen und macht besonders zu den umgebenden Tafeln, mit den Darstellungen „Allerheiligen" in gedrängter Masse, einen leeren und kahlen Eindruck. Auch die Ausführung lässt zu wünschen übrig; die nackten Körper in ihren verzwickten und verdrehten Stellungen sind oft gänzlich verzeichnet.

Die Aussenseiten dieser beiden beweglichen Flügel enthalten vier Passionsdarstellungen. Zunächst links oben ein Oelberg, der sich in der Anordnung der Figuren, wie fast alle anderen Darstellungen des Oelberges bei Schaeufelein, eng an die entsprechenden Darstellungen der Dürer'schen Passionsfolgen anlehnt. Christus kniet im Mittelgrund, nach rechts gewendet, wo der Engel mit dem Kelch schwebt. Vorn liegen die drei schlafenden Jünger, während aus dem Hintergrund Judas mit den Häschern sich nähert. Die Landschaft ist, wie fast überall, auch hier fleissig ausgeführt.

Es folgt auf dem rechten Flügel oben ein ecce homo. Aus dem offenen Fenster seines Palastes zeigt Pilatus dem Volke den dornengekrönten Heiland. Auf den Stufen der Treppe, welche zu dem Palast hinaufführt, steht ein alter Jude und ein Henker mit

---

1) Seite 6.

einem Strick, weiter unten Kriegsknechte und Juden, welche mit Geschrei und lebhaften Gebärden die Kreuzigung verlangen.

Die Tafel links unten zeigt uns Christus am Kreuz. Links sehen wir Maria, Johannes und drei heilige Frauen, rechts den gläubigen Hauptmann, Longinus und mehrere Kriegsknechte. Im Hintergrund ist ein bewaldetes Gebirge, davor ein umfangreiches Gebäude.

Das letzte Bild dieser Folge, rechts unten, stellt die Beweinung Christi dar. Links steht das leere Kreuz, an welchem eine Leiter lehnt, auch das weisse Tuch hängt noch an dem einen Kreuzesarm, mittels dessen man den Leichnam herabgelassen hat. Der letztere liegt vorn auf dem Boden, mit den Füssen nach links gerichtet, während der obere Teil des Körpers von Nicodemus noch gehalten wird. Hinter dem Leichnam kniet Maria, welche weinend ihr Kleid zu den Augen führt. Hinter ihr, sie stützend, steht Johannes mit zwei heiligen Frauen. Zu Füssen des Heilandes befindet sich Joseph von Arimathia mit dem Salbgefäss. Rechts im Hintergrund ist eine Höhle mit dem zugerichteten Grabe sichtbar.

Auf den beiden feststehenden Flügeln sehen wir links oben St. Georg, darunter Christophorus, rechts oben Hieronymus mit dem Löwen und unten Benedikt von Nursia, den Schutzheiligen der Abtei, kräftige, männliche Erscheinungen von echt Schaeufelein'schem Charakter. Veranlassung zu irgend welchen Bemerkungen geben diese schlichten, einfachen, aber lebendigen Kompositionen nicht. Sie sind in der flotten, zeichnenden Manier des Meisters mit ausserordentlich dünnem Farbenauftrag ausgeführt. Der kalte, graue Ton, welcher den Tafeln eigen ist, muss wohl zum grossen Teil der Einwirkung der Luft und des Schmutzes zugeschrieben werden, eine sorgfältige Reinigung würde sicher die Schaeufelein eigentümlichen, lebhaften, kräftigen Farben im alten Glanze wieder hervortreten lassen.

Die Predella des Auhausener Altars ist, trotzdem sie das Monogramm Schaeufeleins trägt, zwar wahrscheinlich nach Entwürfen Schaeufeleins, aber sicher nicht von seiner Hand ausgeführt.

Schon der Umstand, dass der Meister ausser seinem eigenen noch ein zweites Porträt auf dem Altar anbrachte, lässt uns annehmen, dass noch ein anderer Künstler an dem Werke in hervorragender Weise beteiligt war, viel zwingender aber noch als dieser äussere Fingerzeig ist die grosse Verschiedenheit, welche einen Teil des Altars, die Predella, in technischer Beziehung von den übrigen Tafeln trennt. Hier hat entschieden eine andere, bei weitem ungeschicktere und ungeübtere Hand gewaltet. Wir finden heftige, verzerrte Bewegungen und Stellungen mit auffälligen Verzeichnungen, seltsame Köpfe und eine von der Schaeufelein'schen Manier ganz abweichende Behandlung des Laubwerkes, welches besonders ein viel helleres Grün zeigt. Alles dies im Verein mit der lichten Färbung der Tafeln, der unvollkommenen Fertigkeit der Technik sowohl in zeichnerischer als malerischer Beziehung, weist auf Sebastian Daig hin, von dem mehrere sichere Bilder [1]) dieselben Eigenschaften zeigen. In enger Verwandtschaft mit diesen letzterwähnten Bildern sowohl, als auch mit der Predella des Auhausener Altars steht der Schwabacher Altar, über dessen Beziehungen zu Seb. Daig an anderer Stelle die Rede sein wird.

Erwähnt sei hier noch, das dieser Schüler Schaeufeleins jedenfals in früheren Jahren, bereits in der Nürnberger Zeit, bei unserem Meister in der Lehre war und seit 1508 in Nördlingen wohnte, von wo er ja, bei der geringen Entfernung, ganz gut nach Auhausen herüberkommen konnte.[2])

Die Komposition der Predellatafeln ist durchschnittlich besser, als wir es bei Daig gewohnt sind und steht an Wert den übrigen Bildern des Altars gleich, so dass wir wohl mit Recht wenigstens den Entwurf Schaeufelein zuschreiben können.

Das Mittelstück wird durch eine Tafel gebildet, auf der mehrere Scenen dargestellt sind. In der Mitte erscheint Christus seiner Mutter. Links in einer offenen Säulenhalle, welche Ausblick in eine hübsche Landschaft mit dem Kloster Auhausen gewährt, kniet

1) Im germanischen Museum zu Nürnberg und im Privatbesitz in München (Professor Sepp), ferner mehrere Bilder in Nördlingen.

2) Ueber Daigs fernere Lebensdaten will ich später berichten.

ein Pabst. An einer Säule der Halle ist eine Tafel angebracht, auf der der alte Ostergruss „regina celi, letare alleluja,“ nebst dem Monogramm Schaeufeleins und der Zahl 1513 zu lesen ist.

Auf der rechten Seite der mittleren Tafel sehen wir vorn die Auferstehung und im Hintergrund Christus als Gärtner der Maria Magdalena erscheinend dargestellt.

1513

HS

Der linke Flügel der Predella zeigt innen Jesus, wie er die Pforten der Hölle sprengt. Er steht nach rechts gewendet auf dem losgerissenen, zu Boden geworfenen Höllenthor, unter dem sich einige Teufelsgestalten winden, und reicht dem aus der Thüröffnung herausdringenden nackten Gestalten der Erlösten, unter denen sich ganz vorn Adam und Eva befinden, seine rettende Hand. Auf der Höhe einer nebenstehenden Mauer ist noch ein Teufel sichtbar, welcher, wie Meusel bemerkt, „über dieses Verfahren äusserst aufgebracht ist“.

Auf dem rechten Flügel sind innen wieder zwei Scenen dargestellt: vorn der ungläubige Thomas, welcher knieend zwei Finger in die Brustwunde des Herrn legt, im Hintergrund Christus, dem Petrus in einer Höhle erscheinend.[1])

Die geschlossene Predella enthält mehrere heilige Frauen. Links Anna Selbdritt und eine Heilige, welche auf einem Buche zwei Menschenaugen trägt, also entweder Ottilia oder Lucia, rechts Barbara und eine zweite heilige Frau, nach ihren Attributen zu urteilen (Buch und Taube), wohl die heilige Scholastica, welche als Schwester des heiligen Benedikt mit auf dem Altar angebracht ist.

Aus dem Jahre 1514, in welchem Schaeufelein als Zeichner für den Holzschnitt thätig war[2]), und vielleicht auch seine Uebersiedelung nach Nördlingen vorbereitete, ist uns kein Tafelbild erhalten; das nächste Werk, welches zu besprechen sein würde, ist das Wandgemälde mit der Belagerung Bethuliens in der Bundes-

---

1) Mgr. X. Barbier de Montault: „Traité d'iconographie chrétinne“ II. 252.

2) Schaeufeleins künstlerischer Ruf war bereits so verbreitet, dass auch andere, als Augsburger und Nürnberger Offizine, mit ihm in Verbindung traten, z. B. Adam Petri in Basel. Siehe Muther.

stube des Nördlinger Rathauses aus dem Jahre 1515, welches uns in die zweite Periode der malerischen Thätigkeit Schaeufeleins (1515—1521) führt.

In der ersten Zeit seines Nördlinger Aufenthaltes, 1515—1519, entwickelt Schaeufelein eine ausserordentliche Thätigkeit, als deren Frucht uns zahlreiche Altäre und Epitaphien erhalten sind.

Fast alle Bilder dieser Periode sind ausserordentlich flott und flüchtig gemalt und zeigen uns, dass der Meister die technische Seite seiner Kunst in vollstem Masse beherrscht. Der Farbenauftrag ist dünn, die zeichnende Manier überwiegt, ja einzelne Bilder gleichen fast kolorierten Zeichnungen. Lobenswert ist, dass, worauf früher schon hingewiesen wurde, wohl unter dem Einfluss der Werke Herlens, die Farbenskala reichhaltiger, und die Farben selbst wärmer und harmonischer erscheinen, doch ist andererseits nicht zu leugnen, dass gerade in dieser Zeit die durch die häufige Wiederholung schematisch gewordenen Kompositionen mit den leeren, typischen Figuren entstanden sind, welche den künstlerischen Ruf Schaeufeleins so sehr geschmälert haben. Nur gegen Ende dieser zweiten Periode tritt, wie mit einem Schlage, ein Umschwung ein, der uns den Meister in einem ganz anderen Lichte erscheinen lässt, worauf ich bei der Besprechung der dieser Glanzzeit Schaeufeleins angehörigen Werke, welche ich gern im Zusammenhang behandeln möchte, näher eingehen werde.

Das Wandgemälde in der Bundesstube des Nördlinger Rathauses mit der Geschichte

„der Judith und des Holofernes“

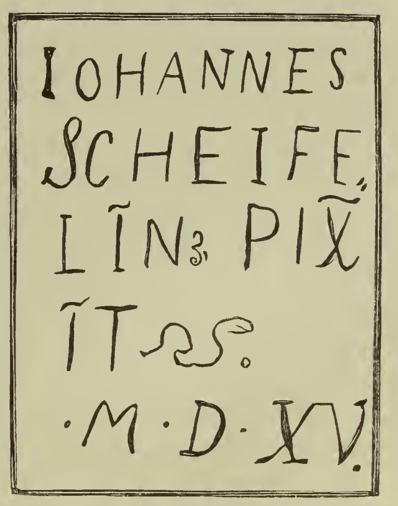
aus dem Jahre 1515, wohl eines der bekanntesten und in der Litteratur am häufigsten erwähnten [1]) Werke unseres Meisters, bildet auch in dessen Leben einen wichtigen Markstein, denn nur auf dieses Bild kann sich die schon oben erwähnte [2]) Notiz im Nörd-

1) Beyschlag: II. 639. Doppelmayr: „Historische Nachrichten etc.“ 193. Fiorillo: „Geschichte d. zeichn. Kunst“ I. 334. Foerster: „Gesch. d. d. Kunst“ II. 313. Füssli: „Künstlerlexikon“ 7/8 S. 1473. Janitschek: Gesch. d. d. K. III. 373. Mayer: Allgemeine d. Biogr. Meusel: „Museum etc.“ X. 327. Muther: Festgabe für Springer 166. Nagler: Künstlerlexikon Bd. 15 S. 106. Sandrart: Teutsche Akademie 373. Waagen: Handbuch d. M. I. 236. Kunstw. u. Künstler I. 360.

2) Seite 11.

linger Bürgerbuch beziehen, dass Schaeufelein „seiner Kunst halber" am Freitag nach Ascensionis 1515 das Bürgerrecht geschenkt erhielt, womit naturgemäss die definitive Uebersiedelung nach Nördlingen verbunden war.

Sehen wir aus dieser Ehrenbezeugung, dass das Bild den Beifall der Nördlinger Bürgerschaft gefunden hatte, so ist eine sehr sichtbar angebrachte Aufschrift, in der sich Schaeufelein jedem Beschauer als Maler des Bildes ganz nachdrücklich zu erkennen giebt, Beweis dafür, dass er selbst ebenfalls mit seinem Werk recht zufrieden war. Es befindet sich nämlich, ausser dem Monogramm auf der Bildtafel, links auf dem gemalten Rahmen eine kleine Tafel mit der Aufschrift „Johannes Scheifelin pi(n)xit MDXV".



Ausser dem Bürgerrecht erhielt Schaeufelein für sein Bild auch noch klingenden Lohn.[1]) In der Stadtkammerrechnung von 1515 heisst es: „zalt Mayster hanns scheiffelin maller von der histori Judyt u Olyfernus ertötung in der obern neuen grossen Stuben zu mallen 42 fl 2 ort."

Schon unsere alten Quellen würdigen die Bedeutung dieses Bildes als eines Hauptwerkes Schaeufeleins nach Verdienst, wenn sie auch in ganz ungerechtfertigter Weise darüber klagen, dass das Kostüm der Zeit nicht beobachtet worden sei. Es war dies eben eine zu Schaeufeleins Zeit allgemein übliche Gewohnheit, welche wir zwar von unserem Standpunkte aus nicht billigen können, der wir aber die Berechtigung nicht versagen dürfen, da sie gegen die damaligen Anschauungen durchaus nicht verstiess.

Sandrart spricht sich folgendermassen über das Wandgemälde aus: „Ueberdies ist alda von ihme auf dem Rathaus zu

---

1) Allgemeine deutsche Biographie S. 629.

sehen | die Belägerung von Bethulia in fresco, ein grosses Werk | darine sein Name ganz ausgeschrieben steht. | Dieses Stuck wird fleissig mit Fürhängen bewahret | damit es unbeschädigt bleibe. Er hat zwar den Gebrauch der Antichen | mit unterscheidung der Zeiten Länder und Nationen | wann und wo die Historien geschehen | in seinen Werken nicht beobachtet: wie fast alle alte Teutsche gethan | die Italien nicht gesehen haben. Wie dann | in dieser Belagerung von Bethulia, keine observanz von der Assyrier Kriegs-gezeug | Kleidung und Manier erscheinet | sondern alles nach der Teutschen damahligen Gebrauch | mit Geschütz und Tracht gebildet ist."

Aehnlich Doppelmayer [1]): „Dann auf dem Rathhaus, in der sogenannten Bundes-Stuben, die Belägerung von Bethulia in Fresco gemahlet, an welchem letztern, obgleich der Künstler, dass er der Assyrier Läger, Kleidungen, Armaturen nach der bey den Teutschen dazumal gebräuchlichen Art, und die Bestürmung mit denen erst vor etlichen Seculis erfundenen Canonen angegeben, viele Fehler begangen, jedoch der grosse Fleiss darinnen billich bewundert werden mag."

Diesem Lob des alten Nürnberger Schriftstellers müssen auch wir rückhaltlos zustimmen.

In kompositioneller, wie technischer Beziehung hat Schaeufelein hier sein Bestes geboten. Galt es doch mit diesem Probestück seiner Kunst zu zeigen, was er gelernt hatte, und sich das Vertrauen und die Gunst seiner künftigen Arbeitgeber zu erwerben!

Das Bild (230×425) war ursprünglich in Leimfarben auf die Wand gemalt und ist 1860 [2]) von einem Augsburger Maler sehr geschickt mit Oelfarben restauriert worden. Es stellt, wie schon erwähnt, die Geschichte der Judith und des Holofernes dar. Holofernes, der Feldherr des Nebukadnezar, belagert mit gewaltiger Heeresmacht die Stadt Bethulien. Judith, das Weib des Manasse, beschliesst sie durch List zu retten. Sie geht mit ihren Begleiterinnen vor die Stadt, lässt sich gefangen nehmen, bethört durch

1) „Historische Nachrichten etc." S. 193.

2) Nach in Nördlingen von mir eingezogener Erkundigung.

ihre Schönheit den feindlichen Feldherrn und schlägt ihm, als er trunken von Wein und Liebe eingeschlafen ist, das Haupt ab, während die Bethulier nach Verabredung einen Ausfall machen und die nach dem Beispiel ihres Feldherrn ebenfalls trunkenen Feinde, die sich nur vereinzelt zur Wehr setzen, mit leichter Mühe überwältigen.

Dies alles ist in verschiedenen Scenen auf einem Hintergrund in lebendiger, geistreicher Komposition dargestellt. Trotz der grossen Menge der Figuren ist die Anordnung derselben klar und übersichtlich, und jede einzelne der zahlreichen Gestalten ist mit Sorgfalt und Fleiss ausgeführt.

Verzeichnungen kommen gar nicht vor. Der Farbenauftrag ist, soweit man dies jetzt noch beurteilen kann, oder vielmehr war dünn und flüssig, doch tritt hier die zeichnende Manier etwas gegen die malerische Behandlung zurück. Die helle Färbung des Bildes lässt auch die geringste Kleinigkeit deutlich hervortreten und ruft einen gefälligen, freundlichen Eindruck bei dem Beschauer hervor.

Dass man zu einem für das Rathaus des kriegslustigen Nördlingens bestimmten Bild als Gegenstand der Darstellung ein Beispiel wählte, wie eine Stadt sich durch Mut und List gegen den übermächtigen Gegner wehrt, darf uns nicht Wunder nehmen.

Den Hintergrund des Gemäldes[1]) bildet die belagerte Stadt Bethulien, welche auf der halben Höhe eines ansteigenden Gebirges liegt, das durch einen nach hinten in eine Thalschlucht führenden Fluss, mit einem perspektivisch äusserst kunstvollen Fernblick, in zwei Teile getrennt wird. Auf der kleineren rechten Hälfte liegt der grössere Teil der Stadt, während auf der linken Seite, welche durch eine Brücke mit dem anderen Stadtteil verbunden ist, nur einzelne, zerstreute Häuser sich befinden. Aus der Stadt selbst, sowie von der Höhe der Berge links kommen mit fliegenden Fahnen, zu Fuss und zu Ross die ausfallenden Bethulier herab. Den Vordergrund links füllt das Zeltlager der Assyrer aus, in das ein Teil der Juden bereits eingedrungen ist,

1) Siehe die Abbildung.

nur einzelne Feinde setzen sich zur Wehr, andere werden im Schlaf hingeschlachtet.

Den Vordergrund und die ganze rechte Seite des Bildes nehmen die Hauptszenen ein. Rechts im Hintergrund kommt Judith mit ihren Begleiterinnen aus der Stadt herab, während einige feindliche Krieger, im Gebüsch versteckt, ihr auflauern. Im Mittelgrund wird die Gefangene mit ihren Mägden im Triumph zu Holofernes geführt, der, von zahlreichen Begleitern umgeben, in orientalischem Kostüm vor seinem Zelte sitzt und Judith mit bewundernder Gebärde empfängt.

Unter des Holofernes Gefolge befindet sich auch, wie schon erwähnt[1]), das Selbstporträt Schaeufeleins; der Maler, in braunem Mantel und schwarzer Kappe, ist hier im Gegensatz zu dem Auhausener Selbstporträt[2]) ganz bartlos dargestellt, doch ist, abgesehen hiervon, die Aehnlichkeit so frappant, dass ein Zweifel über des Meisters Absicht, nach vielfach verbreiteter Sitte, sich selbst mit auf dem Bilde anzubringen, kein Zweifel herrschen kann.

Judith, eine anmutige Frauengestalt, naht sich mit einem fast koketten, verschämten Lächeln dem gefürchteten Feldherrn. Der Macht ihrer Schönheit voll bewusst, hofft sie einen leichten Sieg zu erringen.

Erwähnt sei hier, dass nach einer in Nördlingen üblichen, alten Tradition Judith die Züge der Frau des Malers tragen soll. Sicher ist der Kopf der Judith ein Porträt, welches sechs Jahre später, auf dem Zieglerschen Altar, in den gereifteren, frauenhafteren Zügen der heiligen Elisabeth ganz deutlich wiederzuerkennen ist, ob es aber Afra Schaeufelein ist, darüber lässt sich nicht streiten. Gründe für oder gegen diese alte Tradition können wir nicht anführen, doch ist es durchaus nicht unwahrscheinlich, dass der Meister die Züge seiner jungen, schönen Frau, mit der er wohl erst seit kurzer Zeit vermählt war, zur Darstellung der Judith benutzte.

Links im Vordergrund sehen wir die Enthauptung des Holofernes. Der Plan der Judith ist gelungen, der feindliche Feldherr hat sich bethören lassen und muss seine Lust mit dem Leben büssen.

---

1) Seite 6. 2) Seite 6, 42.

Durch die Oeffnung eines Zeltes sieht man auf das Bett, in dem der halbnackte, kopflose Leichnam des Holofernes liegt. Neben demselben sind zwei Mägde sichtbar, während Judith selbst, das blutige Schwert in der Rechten tragend, vor dem Zelte steht und das abgeschlagene Haupt des Ermordeten in einen Sack steckt, welchen ihr die dritte Magd mit scheu abgewandtem Gesicht hin hält.

Zwischen den beiden vorderen Zelten ist ein Fass mit Wein aufgelegt, aus dem zwei Kriegsknechte abzapfen. Zwei andere, von dem genossenen Getränk bereits betäubt, liegen mit dem Oberkörper, besinnungslos schlafend, auf einem dort stehenden Tisch und werden binnen kurzer Zeit das Schicksal ihrer Genossen teilen.

Hier ist auch, vorn am Rand des Bildes, noch einmal das Monogramm Schaeufeleins angebracht.

HS

Allgemein verbreitet und in der Litteratur ausdrücklich betont ist die Ansicht, dass das Bild im germanischen Museum zu Nürnberg (Nr. 206), welches dieselbe Darstellung in verkleinertem Massstabe enthält, eine Skizze von Schaeufeleins Hand sei. Ich kann mich, und stehe damit nicht allein da[1]), dieser Ansicht nicht anschliessen, halte das Nürnberger Bild nur für eine Kopie des Nördlinger Wandgemäldes und werde meine Behauptung im folgenden Abschnitt näher begründen. Dagegen besitzt das kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden eine zwar nicht bezeichnete, aber doch ganz sichere Skizze von Schaeufeleins Hand zu der Scene links, der Enthauptung, auf gelbem Papier in schwarzer Kreide ganz flüchtig entworfen (Nr. 15).

Wir sehen das Zelt mit der Leiche des Holofernes, welche hier aber in umgekehrter Richtung, d. h. mit den Füssen nach hinten zu liegt, und davor Judith, mit der Dienerin. Auf der Skizze fehlt auch der fein beobachtete Zug, dass die Magd, nicht mit dem Mut und der Energie ihrer Herrin begabt, scheu den Kopf abwendet, um nicht die entstellten Züge des abgeschlagenen Hauptes ansehen zu müssen.

---

1) So Herr Dr. Scheibler nach gesprächsweiser Mitteilung.

Das Abendmahl im Ulmer Münster von 1515.

Aus demselben Jahre stammt auch das Abendmahl des 1548 aufgestellten Kreuzaltars im Ulmer Münster, eine einfache Tafel ohne Flügel, auf welche sich vielleicht folgende Notiz Beyschlags bezieht.

„In diesem Jahre (1515), heisst es dort[1]), brachte er das schöne Altarblatt von Nürnberg mit, welches er unter Dürers Aufsicht malte.“ Das Bild[2]) ist (Holz, 127×174), wie uns Nagler mitteilt, 1818 von Butziger renoviert und „bei dieser Gelegenheit mit dem Namen Hans Scheifelin bezeichnet worden“, eine Bemerkung, welche sich wahrscheinlich auf das ziemlich grosse Monogramm mit der Zahl 1515 bezieht, welches unten am Rand des Bildes zu sehen ist und auch mir etwas zweifelhaft erscheint. Möglich, dass der Restaurator nach einer alten auf der Bildtafel befindlichen Bezeichnung dieses Monogramm (bei dem die Schaufel fehlt) und die Jahreszahl 1515 anbrachte, da er für die letztere wenigstens einen Anhaltspunkt haben musste, während das Bild eines Monogrammes nicht erst bedarf, um als sicheres Werk Schaeufeleins, dessen charakteristische Merkmale es offen zur Schau trägt, gelten zu können.

In einer nach hinten und nach rechts hin offenen Halle steht ein rechteckiger Tisch, um welchen Christus sich mit seinen Jüngern zum Abendmahl versammelt hat. Der Heiland sitzt an der rückwärtigen Längsseite des Tisches und hält, wie auf dem Berliner Abendmahl, den kleinen Johannes auf dem Schooss. Die Stellung der anderen Jünger, teils stehend, teils sitzend in Gruppen sich verteilend, ist zwar ungezwungen und lebendig, aber die Anordnung um den Tisch herum insofern ungeschickt, als die Mehrzahl an der hinteren Längsseite gruppiert ist, vorn sich aber nur zwei Jünger befinden, wodurch die Komposition hier kahl und leer, im Hintergrund aber viel zu gedrängt erscheint.

Die Lücken an der Vorderseite des Tisches sucht der Meister durch einen niedrigen Anrichtetisch und einen metallnen, mit braunen Ruten umflochtenen Weinkübel auszufüllen, welcher ein Inventarstück des Schaeufelein'schen Ateliers gewesen sein muss,

1) II. 639. Siehe Seite 12.

2) Mayer: Allg. Deutsche Biographie. Muther: Festgabe für Springer S. 166. Nagler: K. L. Bd. 15 S. 106. Waagen: Kunstw. u. Künstler II. 151.

da er genau in derselben Form — besonders an den metallnen Füssen und Henkeln kenntlich — auf mehreren Bildern des Meisters wiederkehrt.

Die rechte Schmalseite des Tisches ist frei. Hier wird wohl Judas gesessen haben, der soeben nach der rechten Seite hin sich fortschleicht. Sein Gesicht macht übrigens ausnahmsweise einmal keinen so abstossenden Eindruck; hier umgiebt ein brauner Vollbart seine Lippen, welchen die herabgezogenen Mundwinkel ein leises Lächeln verleihen.

Das Tischtuch ist sorgfältig gemustert, auch das darauf stehende Tafelgerät mit Fleiss behandelt. Von links her, wo einige Stufen in ein anderes Gemach führen, naht sich ein Aufwärter in grauem Gewand, weisser Schürze und schwarzen Schuhen, der eine Kanne und eine Schüssel trägt.

Es ist sicher ein Porträt, doch muss die Behauptung[1]), dass es den Maler darstellen soll, ganz entschieden abgelehnt werden, da dieser energische Kopf mit dem graumelierten, wallenden Vollbart doch kaum Schaeufelein angehören kann, der auf dem Nördlinger Wandgemälde desselben Jahres, mit seinem blonden Haar und bartlosem Gesicht, und nach dem Auhausener Selbstporträt aus dem Jahre 1513 um mindestens zehn bis fünfzehn Jahre jünger erscheint, als dieser Aufwärter des Ulmer Abendmahles.

Wir nehmen deshalb an, dass es der Stifter des Bildes ist, welcher, bescheidener als der des Berliner Abendmahles, sich nicht mitten unter die Jünger setzt, sondern als dienender Geist in angemessener Entfernung bleibt.

Ueber die Jünger ist nichts zu sagen, es sind die gewöhnlichen, charakteristischen Männergestalten unseres Meisters. Durch die offene Halle sieht man im Hintergrund eine Darstellung des Oelberges. Auf der linken Seite kniet Christus nach links gewendet und streckt mit einer grossartig erfundenen Bewegung[2]), wie laut schreiend in furchtbarem Schmerz, beide Arme nach dem in einem strahlenden Wolkenkranz schwebenden Engel aus, der in beiden Händen ein rotes Kreuz hält.

Diese Stellung Christi, welche wir in dieser Zeit noch öfter

1) Muther: Festg. f. A. Springer. 2) Thausing: Dürer I. 335.

— nicht allein bei Schaeufelein — finden, stammt aus Dürers Kupferstichpassion, kommt aber auch schon auf einer früheren Federskizze dieses Meisters zu einem Oelberg, in der Ambrosiana zu Mailand, vor[1]). Vorn liegen die drei schlafenden Jünger, im Hintergrund naht sich Judas mit den Häschern. Bis auf einige steife, ungeschickte Stellungen einzelner Jünger ist an der Zeichnung der Figuren nichts auszusetzen. Der Farbenauftrag ist sorgfältig, die Farben sind von lebhaftem, kräftigem Glanze, so dass man mit Recht dieses Altarblatt als ein tüchtiges Werk des Meisters bezeichnen kann.

Christuskopf in der Pinakothek.

Vielleicht hat Muther recht, wenn er den Christuskopf in der alten Pinakothek zu München (Kat. Nr. 266. Holz, 38×26, aus der Gallerie zu Zweibrücken stammend)[2]), als eine Studie zu dem Ulmer Abendmahl betrachtet.

Sie zeigt uns den Heiland, genau nach vorn blickend, mit langwallendem, gescheiteltem Lockenhaar und bräunlichem, lockigem Vollbart, der ebenfalls in der Mitte geteilt ist. Fast jedes einzelne Haar ist sorgfältig mit der Pinselspitze gezeichnet. Das violettbraune Gewand, von dem nur ein Stück sichtbar ist, lässt den Hals frei. Der Ausdruck des etwas zu langen Gesichtes, in dem nur die merkwürdig kleinen Augen störend wirken, ist edel und von mildem Ernst. Die Augenbrauen sind ziemlich schwach, die Nase ist gerade, das Ganze in echt Schaeufelein'scher Manier ganz dünn auf Goldgrund gemalt.

Christuskopf zu einer „ecce homo"-Darstellung in München.

Jedenfalls zwingt uns die grosse Verwandtschaft dieses Münchener Kopfes mit dem Christus des Ulmer Abendmahles, die Entstehung dieser Bilder um die gleiche Zeit, also um 1515, anzusetzen. Zu ihnen gesellt sich als drittes im Bunde noch ein anderer Christuskopf im Kunsthandel in München[3]), welcher dort den stolzen

1) Thausing: Dürer I. 335.

2) Mayer: Allgemeine d. Biographie. Muther: Festgabe f. Springer S. 197. W. Schmidt: Zahns Jahrbuch. V. 51, wo dieser Kopf zuerst mit Recht für Schaeufelein in Anspruch genommen wurde. Phot. von Hanfstängel.

3) Kunsthandlung von A. Rupprechts Nachfolger, Briennerstr. 8. Kat. Nr. 356.

Namen Dürer trägt, aber wegen seiner ganz auffallenden Aehnlichkeit mit dem Münchener Christuskopf Schaeufelein zuzuschreiben ist.

Es ist eine Studie (Holz. 51×39) zu einer Darstellung des „ecce homo“, da Christus die Dornenkrone auf dem Haupte trägt und auch von dem roten Purpurmantel am Halsende noch ein Stück sichtbar ist. Haar und Bart sind in derselben sorgfältigen Weise gezeichnet, wie auf dem Kopf in der Pinakothek. Auch hier finden wir dasselbe lange Gesicht, dieselben sonderbaren kleinen Augen, dieselbe flüssige und flüchtige Technik, welche Schaeufelein charakterisiert, so dass über den Meister des Bildes kein Zweifel herrschen kann. Doch blickt dieser Kopf nicht gerade heraus, sondern mit schmerzlich verzerrtem Ausdruck etwas seitwärts. Die Farben sind dünn auf Goldgrund aufgetragen. Der letztere bedeckt aber nicht die ganze Fläche der Bildtafel, sondern ist in Form eines Heiligenscheines abgerundet.

Zwei Flügeltafeln von 1515 in der Kunsthalle zu Karlsruhe.

Aus dem Jahre 1515 stammen auch noch zwei Tafeln von genau derselben Grösse (Holz. 74×37), wohl Altarflügel, in der grossherzoglichen Kunsthalle zu Karlsruhe, welche Muther für Altarflügel des Ulmer Altarblattes hält. Gegen diese Annahme spricht nicht nur die grosse Verschiedenheit der Färbung — die Karlsruher Tafeln sind bedeutend heller — sondern vor allem die grosse Verschiedenheit der Masse. Da das Ulmer Bild 1,74 m breit und 1,27 m hoch ist, die Karlsruher Tafeln aber nur je 0,37 m breit und 0,74 m hoch sind, so ist eine Zusammenstellung dieser Teile zu einem Ganzen in keiner Weise auszuführen.

Wir müssen aus diesem Grunde darauf verzichten, die Karlsruher Tafeln mit einem uns bekannten Altarwerk Schaeufeleins in Zusammenhang zu bringen.

Die eine der Tafeln (Kat. Nr. 85) enthält die Darstellung Christi im Tempel, die andere (Nr. 84) Christus am Kreuz[1]).

Die erste Scene spielt in einer gotischen Kirche. Vor einem grünen Vorhang, der auf beiden Seiten zurückgezogen ist, befindet

---

1) Mayer: Allgemeine d. Biographie. Muther: Festgabe für Springer S. 167.

sich der Altar mit den Gesetzestafeln. An der rechten Seite desselben steht Simeon und beugt sich auf das Kind herab, das er mit beiden Armen über den Altar hält. Hinter dem Altar rechts steht ein Priester, der aus einem Buche vorliest, dahinter sind noch zwei Männerköpfe sichtbar. Vorn vor dem Altar, in arg verzeichneter Stellung, kniet eine Frau [1]) nach rechts gewendet, und bringt zwei Tauben dar. Ganz links, nur zur Hälfte sichtbar, steht Joseph, neben ihm Maria und zwei heilige Frauen, von denen die Zunächststehende auf Maria deutet, sie dadurch als die glückliche Mutter des Kindes bezeichnend, ein Motiv, das der Darbringung Christi im Tempel aus Dürers „Marienleben“ (B. 88) entnommen ist. Hinter Maria und Joseph ist noch die rote, mit Pelz besetzte Mütze eines Mannes sichtbar. Das Bild zeigt eine für Schaeufelein merkwürdig lichte Färbung und erinnert in seinen Typen und der Technik so auffallend an die Bilder in Dresden aus Schaeufeleins Jugendzeit, dass man sich fast versucht fühlen könnte, auch diese Tafel viel früher anzusetzen, wenn nicht die genaue Uebereinstimmung in den Massen mit der anderen, mit 1515 bezeichneten Tafel, die Zusammengehörigkeit der beiden Bilder bewiese.

Ueber die Darstellung Christi am Kreuz ist nicht viel zu sagen. Es ist die gewöhnliche Komposition, hier auch noch sehr flüchtig, mit vielen Verzeichnungen ausgeführt. Besonders ist die Gestalt der knieenden Maria ganz entsetzlich steif. In der Mitte steht das Kreuz mit dem Heiland, dessen Kopf noch am besten gelungen ist. Unterhalb der beiden Kreuzesarme ist je ein schwebender Engel, deren faltige, weisse Gewänder in den Schatten die charakteristische blaue Färbung zeigen.

Links befindet sich Maria mit Johannes, hinter denen noch die Köpfe von zwei heiligen Frauen sichtbar sind. Maria Magdalena sitzt am Fuss des Kreuzes und blickt, den Stamm wie verzweifelt mit beiden Händen umklammernd, zu dem Heiland empor. Auf der rechten Seite steht der gläubige Hauptmann mit zwei Kriegsknechten. Fast alle Köpfe auf diesem Bild sind leer und ausdruckslos.

Für diese Mängel entschädigt die hübsche Landschaft wenigstens einigermassen.

---

1) Der Katalog nennt sie Hanna!

Rechts befindet sich ein See, hinter dem ein blaues, duftig behandeltes Gebirge emporsteigt. Links ein Hügel mit einer Burg, welche eine Reminiscenz an Nürnberg zu sein scheint. Der Himmel ist blau. Die Bezeichnung befindet sich unten am Stamm des Kreuzes.

„Oelberg“ von 1516 in der Pinakothek.

Zu den weniger bedeutenden Bildern unseres Meisters gehört auch der kleine Oelberg in der alten Pinakothek zu München aus dem folgenden Jahre, 1516[1]) (Kat. Nr. 264. Holz. 49×37. 1810 aus der Burg von Nürnberg eingetauscht). Es ist wieder die übliche Komposition.

Im Mittelgrund, nach rechts gewendet, kniet Christus mit gefalteten Händen. Der Engel, zu dem er fleht, ist nicht sichtbar. Vorn liegen die drei Jünger, Petrus in arg verzeichneter Stellung.

Lobenswert ist eigentlich auch hier nur die Landschaft. Rechts vorn sind Felsen mit Bäumen. Im Hintergrund fliesst ein kleiner Bach, über welchen eine Brücke führt, dahinter ein Lattenzaun mit einer Thür. Von hier naht sich Judas mit den Häschern. Der Himmel ist vorn dunkel, nimmt aber nach hinten zu eine hellere Färbung an. Die Bezeichnung befindet sich unten in der Mitte des Bildes auf dem Boden. Zu irgend welchen Bemerkungen giebt dieses Bildchen, das sich auch mit keinem uns bekannten Altarwerke in Verbindung bringen lässt, nicht Anlass.

Epitaph Emmeran Wagers von 1517.

Aus dem Jahre 1517 haben wir noch ein ganz vortreffliches Werk Schaeufeleins erhalten, das zu erfreulicheren Betrachtungen Anlass giebt. Es ist dies das Epitaph[2]) Emmeran Wagers, früher

1) Janitschek: Gesch. d. deutschen K. III. 373. Mayer: Allg. deutsche Biographie. Muther: Festgabe für Springer S. 167. Nagler: Künstlerlexikon Bd, 15 S. 106.

2) Beyschlag: II. 512 ff. Füssli; Künstlerlexikon Bd. 7/8 S. 1473. Janitschek: Gesch. d. deutschen K. III. 373. Mayer: Allgemeine d. Biographie. Muther: Festgabe für Springer S. 167. Meusel: Museum etc. X. Stück S. 327. Nagler: Künstlerlexikon Bd. 15 S. 106. Waagen: Kunstw. u. Künstler I. 355.

in der Georgskirche[1]) zu Nördlingen, jetzt in der dortigen Rathaussammlung.

Erwähnt sei an dieser Stelle, dass die Bildtafel dieses Epitaphs (Holz. 128(142)×133, bei der zweiten Höhenangabe ist die auf der Tafel selbst befindliche Unterschrift mitgerechnet) früher, der Form der Säule, an der es hing, nachgebend, gekrümmt war und erst in später Zeit, als die Einverleibung in die Rathaussammlung erfolgte, flach gelegt wurde.

Zunächst einige Worte über den uns bekannten Emmeran oder Heimprand Wager. Derselbe war Pfarrer zu Nördlingen und Oettingen, diente aber auch, gegen 32 fl. jährlichen Lohn, der Stadt als Advokat und Konsulent in politischen Dingen. Wie uns Beyschlag erzählt, musste der Nördlinger Rat 1506 über diesen Mann grosse Beschwerde führen, „dass er sich mehr in Oettingen und anderswo aufhalte, als hier, und seine Pfarrkinder versäume, weniger Kaplane und Helfer halte, junge Priester hierher setzte, die ihr Amt schlecht verwalten, Wein im Pfarrhof ausschenke, und Zechen halte“ etc.

Auch das Porträt Wagers ist uns auf dem Epitaph überliefert. In demütiger Haltung, sein Käppchen in der Hand haltend, sehen wir ihn ganz vorn links in knieender Stellung, von seinem ebenfalls knieendem Namenspatron, dem heiligen Emmeran, dem Schutz und der Gnade der Himmlischen empfohlen.

Das Epitaph stellt die Beweinung Christi dar[2]) und steht stark unter dem Einfluss von Dürers Beweinung aus dem Jahre 1500, jetzt in der Pinakothek.

In der Komposition und Zeichnung steht dieses Bild Schaeufeleins dem Ziegler'schen Altar, dessen Mittelbild ebenfalls die Beweinung enthält, wohl wenig nach, doch besitzt es nicht dessen harmonische Färbung und leuchtenden Glanz, sondern einen besonders im Karnat gelblich-grauen Ton.

Die Figuren sind im Verhältnis zu der Fläche der Tafel sehr gross. Sie füllen den vorhandenen Raum so sehr aus, dass die Komposition etwas gedrängt und überfüllt erscheint. In der Mitte

1) Es hing hier, von der Orgel nach dem Chor zu gerechnet, an der achten Säule rechts. 2) Siehe die Abbildung.

steht das leere Kreuz. Davor befindet sich — mit den Füssen nach rechts gerichtet — der Leichnam Christi in sitzender Stellung, von Nikodemus aufrecht gehalten. Der Körper ist anatomisch richtig gezeichnet und trefflich modelliert, die Verkürzungen sind ausserordentlich gut gelungen. Die Hände tragen blutgefüllte, aufgedunsene Wundmale. Der Kopf mit den wirren Haaren sinkt etwas zurück, das Gesicht mit der spitzen Nase, den erloschenen Augen und dem herabfallenden Kinn macht in seiner realistischen Durchführung einen erschreckenden Eindruck. Das Haltlose, Schlaffe in den toten Gliedern ist ganz meisterhaft zum Ausdruck gebracht.

Ganz vorn in der Mitte des Bildes liegt die Dornenkrone.

Hinter dem Leichnam kniet Maria von Johannes gestützt. Ihre linke Hand hält den Arm des Sohnes, während ihre Rechte den Zipfel des weissen Kopftuches an die thränengefüllten Augen führt.

Zu den Füssen Christi kniet eine heilige Frau, verzweifelt die gefalteten Hände ringend. Eine andere kniet neben Maria; etwas weiter zurück, links neben dem Kreuzstamm, ist Maria Magdalena mit der Salbbüchse sichtbar.

Ueber des Johannes Schulter blickt mit bekümmertem Gesichtsausdruck Joseph von Arimathia hervor.

Auf der linken Seite des Bildes, hinter Emmeran Wager und seinem Namensheiligen, steht der heilige Georg in ritterlichem Kostüm mit der Fahne und dem Drachen. Seine Züge mit der gebogenen Nase und dem seltsamen Kinnbart tragen ein so individuelles Gepräge, dass wir in ihnen ein Porträt erblicken müssen. Es kehrt von diesem Zeitpunkte an sehr oft auf Schaeufelein'schen Bildern wieder, wird aber auch bald typisch und ausdruckslos.

Die Anwesenheit St. Georgs, als Patron der Kirche, in welche das Epitaph bestimmt war, ist leicht zu erklären, schwer verständlich ist dagegen, warum der rechts stehende Heilige zugegen ist. Der alte, weissbärtige Mann in der Tracht eines Pilgers, als deren besondere Abzeichen Hut, Stab und Muschel galten, soll wahrscheinlich Jacobus maior, den Patron der Pilger darstellen, dessen Anwesenheit gerechtfertigt erscheint, wenn wir annehmen, dass Wager unter seinem Schutze einst eine Pilgerfahrt glücklich vollendet hat.

Unmittelbar vor Wager ist sein Familienwappen angebracht: ein geteilter Schild, oben gelb, unten blau, mit einer Schnellwage in der Mitte; über der Helmzier wächst ein Adlerkopf heraus, der ebenfalls eine Wage im Schnabel hält.

Während die männlichen Köpfe, ausser Johannes, recht gut gelungen sind, lässt sich nicht leugnen, dass die Köpfe der Frauen, trotz der grossen Sorgfalt, welche Schaeufelein angenscheinlich auf das Bild verwendet hat, alle denselben leeren, nichtssagenden Ausdruck zeigen, ich wenigstens kann von dem bemerkenswerten Schönheitsgefühl des Künstlers, welches Waagen[1]) gerade in diesen weiblichen Köpfen beobachtet haben will, nichts bemerken.

Der landschaftliche Teil des Bildes ist sehr fein und fleissig ausgeführt. Rechts bildet ein Hügel mit Bäumen und Büschen, links ein nicht zu hohes Gebüsch den seitlichen Abschluss. Im Hintergrund sehen wir einen See, hinter dem sich links, auf einem ansteigenden Berge, eine Stadt befindet, deren Gebäude nebst den am Ufer stehenden Bäumen sich im Wasser wiederspiegeln.

In weiter Ferne schliessen duftige Berge den See ein.

Unten auf der Bildtafel selbst sind folgende sechs Hexameter, drei links und drei rechts, zu lesen:

Mortalis divum auxilium desiderat omnis.
At vero mortem communiter omnibus equam
A dilecto homine dii depellere nolunt.
Neque vis herculea fatum evitavit acerbum.
Sic funesta dies fati iam te urget acerbi
Emeram. nec miseri fletus lamentaque prosunt.

Zwischen den beiden untersten Zeilen ist das Monogramm Schaeufeleins angebracht. Folgende Todesanzeige befindet sich, wohl von dem alten Rahmen des Epitaph abgeschrieben, als Ueberschrift über dem Bild:

Anno salutis 1516, die martis vicesima tertia Decembris obiit venerabilis et egregius vir Emeram Wager decretorum doctor huius ecclesiae pastor. vitam deo jubente morte commutavit. misericordiae domini animam recomendari a transeuntibus precatur.

1) Kunstw. u. Künstler I. 355.

Wir nahmen oben als Entstehungszeit dieses Bildes das Jahr 1517 an, obgleich die eben angeführte Ueberschrift die Zahl 1516 enthält; um Irrtümern vorzubeugen sei erwähnt, dass diese Jahreszahl sich lediglich auf den Tod Wagers bezieht und nicht damit gesagt ist, dass auch das Epitaph aus diesem Jahre stammt.

Im allgemeinen wird man zwar nicht fehl gehen, wenn man die Entstehungszeit der Epitaphien kurz nach dem Tod der betreffenden Person ansetzt, für welche sie bestimmt sind, und infolgedessen dieselben mit dem Todesjahr datiert, doch ist diese allgemeine Regel hier einmal nicht zulässig, da Wager erst im Dezember des Jahres 1516 starb, folglich sein Epitaphium wohl erst im folgenden Jahre, 1517, vollendet worden sein wird.

Aus demselben Jahre sind uns noch drei Werke Schaeufeleins erhalten.

Eine Darstellung des ecce homo, eine Madonna mit dem Kinde und Johannes dem Täufer, und das Epitaph der Anna Brigel.

„Ecce homo“ von 1517 in Nürnberg.

Das erste Bild befindet sich auf der Burg zu Nürnberg in dem grossen Saale, welcher an die Kapelle angrenzt, und ist ein vortreffliches Zeugnis für die ausserordentliche technische Geschicklichkeit des Meisters.

Das ziemlich grosse Bild[1]) (220×410) ist mit Leimfarben ganz dünn und flüchtig auf Leinwand gemalt und hat, wie Waagen sehr richtig bemerkt[2]), „fast das Aussehen einer illuminierten, sehr hell gehaltenen Zeichnung“, wozu besonders der Umstand viel beiträgt, dass der Schatten an vielen Stellen durch Schraffierung erzielt ist. Dank der flüchtigen, aber dauerhaften Technik hat sich das Bild sehr gut erhalten. Die Komposition ist lebhaft und dramatisch bewegt, die Verteilung der wirkungsvolle Gegensätze bildenden Gruppen vorzüglich gelungen.

Die Scene spielt im Hofe vor Pilatus Palast. In der Mitte ist das Hauptgebäude, links und rechts je ein Seitenflügel, durch

1) Foerster: Gesch. d. d. K. II. 313. Muther: Festgabe für Springer S. 168. Nagler: Künstlerlex. Bd. 15 S. 106. Waagen: Kunstw. u. Künstler I. 158. Handbuch der Malerei I. 236.

2) Waagen: Kunst und Künstler, stammt nach W. aus der Wallenstein-S.

Thore vom Mittelbau getrennt. Sämtliche Fenster und Balkons sind von Neugierigen besetzt. Pilatus selbst, mit zahlreichem Gefolge, steht auf dem Altan des mittleren Gebäudes, neben ihm Christus im Purpurmantel, die Dornenkrone auf dem Haupt. Unten im Hofe sind zahlreiche Juden und Kriegsknechte versammelt, welche mit Geschrei und leidenschaftlichen Gebärden den Tod Christi fordern.

Einzelne dieser Gestalten, wie z. B. der dicke Pharisäer, welcher lebhaft an den dicken Pharisäer auf dem Dürer'schen Holzschnitt der „Darstellung Christi“ aus der grossen Passion (B. 9) erinnert, sind sehr charakteristisch behandelt.

Auch zahlreiche Frauen mit ihren Kindern sind erschienen, um diesen den König der Juden zu zeigen.

Einen wirksamen Gegensatz zu diesen Feinden Christi bildet die an der linken Seite befindliche Gruppe seiner Freunde und Angehörigen: Maria mit zwei heiligen Frauen, Johannes und Nikodemus.

Im Hintergrund sieht man eine reiche Landschaft mit Bergen, Bäumen und einzelnen Gebäuden, rechts auf einem ansteigenden Wege einen Trupp Kriegsknechte. Bei der grossen Schnelligkeit, mit der dieses Bild jedenfalls gefertigt ist, sind dem Meister einige Verzeichnungen untergelaufen, besonders die unproportionierte Gestalt Christi und die niedergesunkene Maria machen einen gequälten Eindruck. Die Hände und Augen sind ganz in der gewöhnlichen Manier Schaeufeleins gezeichnet, ebenso die Haare, nur bei einigen Frauen dieses Bildes, die einzigen mir bekannten Ausnahmen, findet sich straffes, strähniges Haar.

Die Tracht ist hier nicht einheitlich durchgeführt, antike Kleidung wechselt mit der aus des Meisters Zeit. Besonders zu erwähnen sind die überaus reichen, oft gesuchten Faltenmotive in den weiblichen Gewändern. Die Bezeichnung befindet sich auf einem Stein des Altans, unmittelbar unter Christus.

·1·5·1·7·

Madonna von 1517 in Bamberg.

Die Tafel mit Maria, dem Jesusknaben und Johannes dem Täufer befindet sich im Privatbesitz in Bamberg.[1]) (Holz. 85×59.) Leider hat dieses schätzbare Bild Schaeufeleins unter einer Restauration sehr gelitten.

Die Madonna im blauen Gewand und rotem Mantel sitzt ganz im Vordergrund, nur bis zu den Knieen sichtbar. Mit der rechten Hand stützt sie ein Buch auf, den linken Arm hat sie schützend um das auf ihrem Schooss sitzende, nackte Kind gelegt, das sich herabbeugt und dem kleinen, weiter rechts stehenden Johannes einen Apfel hinhält, nach welchem dieser verlangend die Hand ausstreckt. Das etwas lange, ovale Gesicht der Maria ist von sanftem, edelm Ausdruck. Ihre blonden Haare, anfangs nur gewellt und dann in langen Locken auslaufend, sind in echt Schaeufelein'scher Art behandelt, die Massen durch aufgezeichnete schwarze und gelbe Striche gegliedert.

Ganz verzeichnet ist die linke Hand der Madonna. Die Verkürzung des Zeigefingers ist misslungen, die anderen Finger sind steif und hölzern, während die rechte Hand, wie gewöhnlich, lebendig gezeichnet und gut modelliert ist. Ein ganz merkwürdiger Gegensatz!

Der hübsche Kopf des Christuskindes mit seinem krausen Haar und freundlichen, liebenswürdigen Gesichtszügen sitzt auf einem wenig durchgebildeten Körper von weichen, kindlichen Formen.

Die Stellung des kleinen Johannes ist trefflich gelungen. Der blonde Krauskopf mit dem etwas frechen Gesichtsausdruck begegnet uns übrigens nicht zum ersten Male. Es ist in genauer Wiederholung der Kopf des Knaben, welcher auf dem linken Flügel des Ober-St.-Veiter Altars, der Kreuztragung, rechts unten steht.

Links ist Ausblick in eine hübsche, aber einfache Landschaft mit einer Kapelle und einzelnen Bäumen, rechts schliesst eine

---

1) Früher in der Sammlung Buchner in Bamberg wurde dieses Bild im Juni des Jahres 1891 bei Lepke in Berlin für einen ausserordentlich hohen Preis versteigert (Auktionskatalog Nr. 832 mit Abbildung) und von einem der Erben (Herrn Max Buchner) zurückgekauft.

Steinwand ab, auf welcher ganz oben die Zahl 1517 steht. Unmittelbar darüber läuft ein Fries mit Ornamenten. In der Mitte befindet sich ein Medaillon mit dem Monogramm Schaeufeleins.

Epitaph der Anna Brigel von 1517.

Das dritte Bild aus diesem Jahr ist das Epitaphium der Anna Brigel[1]), früher in der Georgskirche, jetzt in der Rathaussammlung zu Nördlingen, von dem wir mit Recht annehmen können, dass es noch im Todesjahr der Frau Brigel entstand, da dieselbe am Dreikönigsabend, d. h. am 6. Januar gestorben ist.

Bevor wir jedoch zur Besprechung dieses Werkes Schaeufeleins übergehen, gilt es einen schlimmen Irrtum zu berichtigen. Die Nördlinger Rathaussammlung bewahrt ausser dem eben genannten Epitaph von 1517 noch ein zweites der Familie Brigel angehöriges Epitaph aus dem Jahre 1521.

Mit diesen beiden Tafeln ist nun eine Verwechslung vorgekommen, welche die neuere Litteratur, die diese Epitaphien behandelt, ohne nähere Prüfung aufgenommen hat.

Vorauszuschicken ist, dass jedes dieser beiden Epitaphien eine originale Aufschrift auf der Bildtafel selbst trägt und dass sich auf den Rahmen je eine Ueberschrift befindet, welche, als die Bilder bei der Einverleibung in die Rathaussammlung flach gelegt und mit neuen Rahmen versehen wurden, wahrscheinlich nach dem alten Originalüberschriften auf den alten Einfassungen, auf diesen neuen Rahmen copiert worden sind. Zwischen diesen originalen Aufschriften und kopierten Ueberschriften müssen wir also genau unterscheiden.

Sehen wir uns nun die heutige Aufstellung der beiden Brigel'schen Epitaphien im Nördlinger Rathaus an, so finden wir zunächst als Epitaph von 1517 den Abschied Christi von den Frauen mit

1) Beyschlag: II. 53 ff. Füssli: Künstlerlexikon 7/8 S. 1473. Janitschek: G. d. deutschen K. III. 373. Mayer: Allgemeine d. Biographie. Meusel: Museum X. S. 327. Muther: Festgabe für Springer S. 168. Nagler: Künstlerlex. Bd. 15 S. 106. Waagen: Kunstw. und Künstler I. 355.

folgenden Inschriften: „Anno dm. 1517 jar an der heiligen drei kunig abend starb die erbar fraw Anna Bössin, Jorgen Brigels, münzmaisters hausfraw, der seel got gnedig und barmhersig sei“, steht als kopierte Ueberschrift oben auf den Rahmen, während die Originalaufschrift auf der Bildtafel selbst folgendermassen lautet: „Anno dm. 1515 jar an sant Philipp un Jacobi tag starb der erbar Lenhart Fleischmann, dem got gnad“. Die letztere Inschrift befindet sich auf einem kleinen Täfelchen links unten, ein ebensolches, rechts daneben gemalt, ist unbeschrieben.

Das andere Epitaph von 1521 stellt die Himmelfahrt Mariä dar und trägt als kopierte Ueberschrift die Worte: „Anno dm. 1521 jar starb der erbar wolgeacht Jorg prigel Münczmaister am achte tag marci am Freitag vor letare de got g.“

Unten auf einer grossen gemalten Tafel, welche an einem Baum lehnt, ist als originale Aufschrift zu lesen: „Anno dm. 1521 am freitag nach mitfasten starb der erbar Jorg prigl Münzmeister, burger zu Nörling, dem got gnad.“

Es scheint somit alles in bester Ordnung zu sein. Das Epitaph von 1521 mit der Himmelfahrt der Maria ist das des Jörg Brigel, auf Bild und Rahmen befindet sich ganz übereinstimmend dieselbe Inschrift mit der Nachricht von dem Tod dieses Mannes, während das andere Epitaph von 1517, das der Anna Brigel, mit dem Abschied Christi, als Ueberschrift derselben Todesanzeige enthält und als originale Aufschrift die Nachricht von dem 1515 bereits erfolgten Tod eines gewissen Lenhart Fleischmann trägt, über dessen Stand, Familie und Persönlichkeit Beyschlag in seinem Nördlinger Geschlechtsregister nichts verlauten lässt, der aber zur Familie Brigel wahrscheinlich verwandtschaftliche Beziehungen hatte, da man sonst sicher nicht seine Todesanzeige auf ein Epitaph geschrieben hätte, das einem Mitglied der genannten Familie bestimmt war. Sehen wir nun aber die früheren Berichterstatter Beyschlag und Waagen, welche die Epitaphien noch in der Georgskirche an Ort und Stelle sahen, darauf hin einmal genauer an, so finden wir, dass sie ganz übereinstimmend die Krönung der Maria als Epitaph von 1517 und den Abschied Christi von den Frauen als Epitaph von

1521 anführen, also in gerade umgekehrter Anordnung der Bildtafeln, als sie zur Zeit zu sehen ist.

Es muss also demnach eine Verwechslung der Bildtafeln oder der Ueberschriften mit den Todesanzeigen stattgefunden haben — was ja auf dasselbe hinausläuft —, wahrscheinlich als die Epitaphien in das Rathaus gebracht und mit neuen Rahmen versehen wurden.

Ob nun diese Vertauschung irrtümlich geschah, das ist nicht mehr nachzuweisen. Mir scheint sie eher absichtlich vorgenommen zu sein, in dem Bestreben, auf dem Epitaph Jörg Brigels Aufschrift und Ueberschrift in Einklang zu bringen, denn in der jetzigen Aufstellung enthält thatsächlich das Epitaph von 1521 zweimal die Todesanzeige Jörg Brigels. Eine ganz sinnlose Anordnung, da der Künstler doch sicher nicht auf demselben Bild zweimal ganz dieselbe Inschrift angebracht haben wird!

Stellt man, was hoffentlich auch bald in der Rathaussammlung in Nördlingen geschehen wird, die alte, richtige Ordnung wieder her, so trägt das Epitaph von 1517, die Himmelfahrt der Maria, als Ueberschrift die Todesanzeige der Anna Brigel und als Aufschrift die Nachricht von dem Tode des Mannes derselben, welche natürlich erst 1521, als dieser gestorben war, nachgetragen worden sein kann. Dass es aber Sitte war, auf Epitaphien die Todesanzeigen entweder schon früher verstorbener Verwandter anzubringen oder später verstorbener nachzutragen, dafür bringt uns das andere Brigel'sche Epitaph von 1521, den Abschied Christi von den Frauen darstellend, den besten Beweis, denn ausser der Ueberschrift mit Jörg Brigels Todesnachricht enthält die Bildtafel als Aufschrift die Anzeige von dem Tode des bereits 1515 verstorbenen Leonhard Fleischmann, und eine zweite kleine gemalte Tafel ist für spätere Nachträge unmittelbar daneben freigelassen worden.

Schon ohne die richtigstellenden Berichte Beyschlags und Waagens hätte die jetzige Datierung dieser beiden Epitaphien bei dem aufmerksamen Beobachter Bedenken erregen müssen, denn der Abschied Christi von den Frauen zeigt in der ganzen Behandlung, besonders in der warmen, harmonischen Färbung und dem goldigen Ton, so enge Verwandtschaft mit den in den Jahren 1520 und 1521, der Glanzzeit Schaeufeleins, enstandenen Werken, dass

wir ihn ebenfalls ganz zweifellos in diese Jahre setzen müssen — kein früheres Werk Schaeufeleins trägt die obengenannten Vorzüge —, während die etwas matte, graue Färbung der Himmelfahrt Mariae ganz vortrefflich in das Jahr 1517 passt. (Holz 148 (184) × 97). Kommen wir nun nach diesen leider etwas lang ausgefallenen, aber unumgänglich notwendigen Erörterungen endlich zur Besprechung des Epitaphs von 1517, so fällt uns in der Composition des Bildes sofort die grosse Aehnlichkeit mit der Himmelfahrt der Maria auf Dürers Heller'schem Altar aus den Jahren 1508/9 auf, welcher uns leider nur in der Copie in der Sammlung des städtischen Archivs zu Frankfurt a. M. erhalten ist.[1])

In der Höhe kniet Maria auf Wolken, rechts sitzt Gott Vater, mit langwallendem, weissem Haupt- und Barthaar, links Christus, die Weltkugel auf dem Schooss; beide halten mit einer Hand die Krone über das Haupt der Jungfrau, während je ein Engel den Zipfel des Mantels Gottes und Christi gefasst hat. Ueber dieser Gruppe schwebt der heilige Geist in Gestalt einer Taube.

Unten befindet sich eine Landschaft mit geringer Fernsicht, welche rechts und links durch Baumgruppen abgeschlossen wird.

In der Mitte ist das leere Steingrab der Maria, um das sich die Apostel versammelt haben. Dieselben sind — teils stehend, teils knieend — vortrefflich verteilt.

Einige blicken verwundert in das leere Grab hinab, während andere mit verzücktem Gesichtsausdruck emporschauen.

Vorn rechts steht Petrus. Er hat zuerst das Wunder begriffen und macht, dem Beschauer zugewandt, denselben mit einer entsprechenden Geste darauf aufmerksam.

Johannes, das Leichentuch fassend, beugt sich über das leere Grab, ein Zug, wie fast die ganze Anordnung der Figuren, der ebenfalls dem Heller'schen Altar entlehnt ist.

Auf der rechten Seite steht ein alter Jünger, dem Schaeufelein, wie seinerzeit schon erwähnt, den Kopf des König David von dem Bilde von 150(8)[2]) gegeben hat. Vorn vor dem Grabe be-

---

1) Früher im Saalhof. Eine Abbildung siehe bei Thausing: Dürer II. 15.

2) Germanisches Museum Kat. Nr. 205. Siehe Seite 34.

findet sich ein Weihwassergefäss mit einem Sprengwedel. Die zwölf Apostel sind die gewöhnlichen Typen, von denen höchstens das zu erwähnen ist, dass ihr Haar ausnahmsweise wieder einmal flachsartig, mit dem breiten Pinsel gemalt ist.

Verzeichnungen kommen nicht vor, die Technik ist die gewöhnliche, doch sind die Farben etwas matt.

Unmittelbar unter der Darstellung der Himmelfahrt Mariae auf einem schmalen, nur durch eine Holzleiste getrennten Streifen der Bildtafel, befinden sich die Stifter des Epitaphs.

In der Mitte ist ein Baum, an welchem eine unverhältnissmässig grosse Tafel lehnt, auf der die oben (S. 65) mitgeteilte, nachträglich aufgeschriebene Todesanzeige des 1521 verstorbenen Jörg Brigel zu lesen ist.

Links kniet ein Stifter mit zwei Knaben, nach rechts gewendet, vor dem sich das Brigel'sche Wappen befindet. In einem schwarzen Schild ein halber goldner Löwe, der einen Prügel in den Pranken hält; aus dem Helm wächst wieder der Löwe des Schildes hervor.[1])

Auf der anderen Seite knien die weiblichen Mitglieder der Familie. Zunächst zwei Mädchen und eine ältere Stifterin mit einem nicht näher zu bestimmenden, unbekannten Wappen, wohl das der Familie der verstorbenen Anna Brigel, welche eine geborene „Bössin" war[2]), dahinter noch eine Stifterin und ein Mädchen mit dem Fleischmann'schen Wappen,[3]) ein gelber Schild, darin ein Hufeisen von einer Schlange umgeben; auf dem Helm wächst eine Hand empor, die einen Hammer hält.

Waagen teilt uns mit[4]), dass sich auf diesem Bilde die Zahl 1517 und das Monogramm Schaeufeleins befinde. Das letztere ist nicht mehr sichtbar. Vielleicht war es auf der Ueberschrift des alten Rahmens angebracht und ist nicht mit kopiert worden.

---

1) Beyschlag II. 54.

2) Ueber diese Familie findet sich keine Angabe in Beyschlags Geschlechtschronik. Möglich, dass sie gar nicht aus Nördlingen stammte. Das fragliche Wappen enthält eine Art „Steinmetzzeichen" auf gelbem Schild.

3) Beyschlag II. 54.

4) Kunstw. u. Künstler I. S. 356.

„Apostelkopf“ im Privatbesitz.

Als Studie zu diesem Bilde aus dem Jahre 1517 könnte man vielleicht einen kleinen, im Privatbesitz[1]) befindlichen, mit dem Monogramm Schaeufeleins bezeichneten Kopf eines Mannes bezeichnen, der augenscheinlich einen Apostel darstellen soll. (Pergament auf Holz geklebt $26\frac{1}{2} \times 20\frac{1}{2}$ jetzt unten ein Stück abgesägt). Derselbe blickt nach links, wie in schwärmerischer Verzückung empor, die Augen sind halb geschlossen, der Mund ist leicht geöffnet, so dass die Zähne sichtbar werden. Das volle, graue Haar und der graue Vollbart sind sorgfältig, in der charakteristischen Manier unseres Meisters gezeichnet.

Die Nase ist nicht gebogen, sondern hat die für Schaeufelein seltene Form, dass sie an der Wurzel eingesattelt und vorn aufgestülpt ist. Von dem roten Gewand ist am Halsende ein Stück sichtbar.

Altar für die Herrgottskirche von 1518.

Im Jahre 1518 hat Schaeufelein ein Altarbild[2]) für die Herrgottskirche zu Nördlingen gemalt, welches 1827 sich noch dort befunden haben muss, da es in diesem Jahre von dem Nördlinger Bürgermeister Doppelmayr, von dessen Hand sich noch mehrere Kopien Schaeufelein'scher Originalwerke in der Nördlinger Rathaussammlung befinden, in Wasserfarben kopiert wurde, das aber seitdem ganz spurlos verschollen ist.

Eine kurze Schilderung des Gegenstandes der Darstellung dieses Altarbildes möge hier der Vollständigkeit halber Platz finden, vielleicht führt ein günstiger Zufall dadurch zur Wiederauffindung des Originals.

Das Bild war nach Angabe des Kopisten 9′ bayrisch hoch und 12′ lang und trug unten die Zahl 1381, als Gründungsjahr der Herrgottskirche, oben die Zahl 1518, als Entstehungsjahr des Altarbildes.

---

1) Dr. Harck auf Seuslitz bei Priestewitz Kgr. Sachsen.

2) Mayer: Allgemeine d. Biographie. Muther: Festgabe für Springer S. 168.

Auf zwei Streifen stellte es in drei Scenen ein sogenanntes Hostienwunder dar, welches Anlass zur Gründung der Herrgottskirche, eines ehemaligen Karmeliterklosters, gegeben haben soll.

Auf dem oberen Streifen wird einem Kranken unter Assistenz einer ganzen Schar von Priestern und Beobachtung aller möglichen Ceremonien die Hostie gereicht. Doch bevor man sie ihm in den bereits geöffneten Mund steckt, stürzt plötzlich der Fussboden des Krankenzimmers mit allen darin befindlichen Personen herab, und in buntem Durcheinander, wie uns der rechte Teil des unteren Streifens zeigt, liegen in dem darunter befindlichen Gemach der Kranke mit seinen Bettkissen, Priester, Verwandte und Freunde auf dem Boden.

Nun wollte man — auf dem unteren Streifen links dargestellt — die unglückbringende Hostie verbrennen, doch es gelingt nicht, die geweihte Hostie fängt kein Feuer.

Zur Erinnerung an dieses Wunder und als Sühne für den an der Hostie begangenen Frevel gründete man, wie bereits erwähnt, das Kloster.

Bis zum Jahre 1520 fehlen uns datierte Werke Schaeufeleins, doch setzen wir wohl mit Recht, teils aus technischen, teils aus kompositionellen Gründen, in diese Zeit die Entstehung einer ganzen Reihe von Bildern an, welche, in ausserordentlich flotter Manier gemacht, die gelenke Hand unseres Meisters verraten, aber in technischer Beziehung die vortrefflichen Werke Schaeufeleins aus den Jahren 1520 und 1521 nicht erreichen.

Passionsscenen in Leipzig und München.

Zunächst seien drei kleine Tafeln genannt, die getrennt aufbewahrt werden, aber nach Uebereinstimmung der Masse, Zusammengehörigkeit des Inhalts und nach der gleichen technischen Behandlung und Färbung als aus einer Zeit und von einem Altarwerk stammend bezeichnet werden können, von dem mir wenigstens nur diese drei Tafeln bekannt sind.[1])

---

1) Der Katalog des städtischen Museums zu Leipzig von 1891 bemerkt S. 143, „dass sich andere Teile aus der Reihe dieser Stationsbilder in Petersburg befinden sollen.“ Ich habe in einer Reihe von Katalogen nachgeschlagen, jedoch nichts gefunden.

Sie stellen, auf Goldgrund gemalt, drei Scenen aus der Passion Christi: die Geisselung, Dornenkrönung und Kreuztragung dar.

Die Geisselung befindet sich im städtischen Museum zu Leipzig (Kat. von 1891 Nr. 284. Kiefernholz 52 × 43) und ist ganz unten links auf dem schwarzen Rande mit dem Monogramm Schaeufeleins in Goldschrift bezeichnet. In der Komposition ist dieses Bild ganz abhängig von der Geisselung in Dürers „grüner Passion“ von 1504. In einer Halle, welche nach hinten zu nur durch eine niedrige Brüstung, über die man ins Freie blickt, abgeschlossen ist, erblicken wir Christus, nur mit dem weissen Hüfttuch bekleidet, an eine Säule gebunden. Links hinter der Säule steht ein Henker, welcher eine Rute zum Schlag erhebt, rechts schwingt ein anderer mit krausem Haar und Bart eine mehrschwänzige Geisel.

Ein dritter Henker, vorn rechts knieend, ist damit beschäftigt eine frische Rute zu binden, während ein auf derselben Seite stehender alter, weissbärtiger Mann mit erhobenem Stab die Knechte zu neuer Thätigkeit anspornt. Im Hintergrund links erhebt sich ein burgähnliches Gebäude, rechts führt ein Weg aufwärts, der sich bald im Gebüsch verliert.

Die zweite Tafel in der alten Pinakothek in München (Kat. Nr. 265. Holz 51 × 42 aus der Wallerstein, vormals Rechb. S.) stellt die Dornenkrönung dar.

In einer Säulenhalle — ähnlich der auf dem Leipziger Bild — sitzt Christus mit dem Purpurmantel bekleidet auf einer Steinbank und hält das Rohrscepter in der Linken, indes zwei Knechte mittels einer quer über des Heilands Haupt gelegten Holzstange die Dornenkrone ihm so fest in die Haut drücken, dass das Blut über sein Gesicht herabläuft. Das Gesicht des Henkers, welcher an der linken Seite den Stab herabdrückt, ähnelt ganz auffallend dem St. Georg vom Epitaph Emeran Wagers aus dem Jahre 1516 — ein Grund, diese Folge von Bildern erst nach diesem Zeitpunkt anzusetzen —, der andere Knecht, welcher den Stab gefasst hat, unrasiert, mit dem breiten, geschlitzten, an den Winkeln herabgezogenen Mund, macht eigentlich einen sehr komischen Eindruck.

Hinter dem lautlos duldenden Christus steht, mit zum Schlag

erhobenem Stock, ein dritter Henker, während ein vierter, die Mütze in der Hand haltend, zum Hohne vor ihm kniet und ihn laut schreiend verspottet. Die Stellung des letzteren ist leider vollständig misslungen. Der Oberkörper ist viel zu lang, die Beine sind in dem lang herabfallendem Gewand eigentlich gar nicht vorhanden.

Im Hintergrund sieht man durch eine grosse Fensteröffnung[1]) auf eine hübsche Landschaft mit Bergen und Buschwerk. Eine Bezeichnung trägt dieses Bildchen nicht, doch kann ein Zweifel über die Urheberschaft Schaeufeleins durchaus nicht entstehen.

Das dritte zu dieser Folge gehörende Bild ist eine nach dem gewöhnlichen Schema komponierte Kreuztragung im Privatbesitz[2]) zu Leipzig (Holz 51 × 42).

In der Mitte Christus mit dem Kreuz, von zwei Henkern zum Weitergehen angetrieben, dahinter zwei Kriegsknechte. Links am Kreuzende Simon von Kyrene. Der landschaftliche Hintergrund ist ganz in Schaeufeleins gewöhnlicher Manier behandelt. Stark verzeichnet ist die rechte, ganz unmodellierte Hand des Heilands.

Die Bezeichnung befindet sich links unten auf dem Boden.

Zu irgend welchen Bemerkungen über die Komposition oder Technik geben diese nicht sehr hervorragenden Bilder unseres Meisters eigentlich keinen Anlass. Die einzelnen Personen sind sehr typisch behandelt, die Färbung ist ziemlich hell, die zeichnende, flotte Manier tritt in hohem Masse hervor.

„Der heilige Hieronymus“ in Bamberg.

Aus dieser Zeit stammt wohl auch das kleine unbedeutende Bildchen mit dem heiligen Hieronymus im städtischen Museum zu Bamberg. (Herrnische Sammlung Kat. Nr. 30. Holz 20 × 16), das

1) Es ist kein Thorbogen, wie der Katalog behauptet, denn die niedrige Fensterbrüstung ist im Hintergrund ganz deutlich sichtbar.

2) Herr Dr. Hans Demiani. Doch stellt das Bild eine Kreuztragung vor, nicht eine Kreuzigung, wie der Katalog des Leipziger städtischen Museums von 1891 Seite 143 fälschlich angiebt. Irregeleitet wahrscheinlich durch den Katalog „der Ausstellung älterer Meister aus sächsischem Privatbesitz“ im Leipziger Kunstverein von 1889. Hier wird das Bild unter Nr. 219 als Kreuzigung Christi angeführt.

in der Komposition fast genau mit Dürers Holzschnitt „der heilige Hieronymus in der Felsenhöhle“ aus dem Jahre 1512 (Bartsch 113) übereinstimmt.

Der Heilige, eifrig in einem grossen Buche schreibend, sitzt in seiner Höhle, welche nach hinten Ausblick in eine hübsche Landschaft gewährt.

Ein grösserer See ist durch Schiffe belebt, im Hintergrund ist ein Schloss. Weiter vorn links an einem Baume hängt der rote Kardinalshut des Heiligen, darunter liegt sein Löwe.

In der Höhle selbst steht rechts auf einem Felsen, in sehr feiner Ausführung, ein Tintenfass nebst einem Wasserglas.

Die Bezeichnung, ähnlich wie auf dem Leipziger Bilde — nur die Schaufel ist nach der anderen Seite gerichtet —, ist auf dem Baumstamm links angebracht.

Die etwas kalte, graue Färbung lässt das ganz hübsch gezeichnete Bildchen allerdings sehr unscheinbar.

Der Christgartener Altar.

Um diese Zeit mag auch das grosse Altarwerk für das Karthäuserkloster St. Peter zu Christgarten[1]) entstanden sein, von dem sich acht auf beiden Seiten bemalte Tafeln — je eine Seite auf Goldgrund — in dem germanischen Museum zu Nürnberg, der alten Pinakothek zu München und in der Gallerie zu Schleissheim befinden.

Sicher ist jedenfalls, dass der Altar erst nach 1517 entstanden ist, denn eine der dazu gehörigen Tafeln enthält eine Himmelfahrt der Maria, und zwar in genauer Wiederholung des oberen Teils des Brigel'schen Epitaphs aus dem Jahre 1517, welches ja bekanntlich diese Komposition darstellt.[2])

Da in diesen acht Tafeln uns wohl sämtliche Teile der Flügel erhalten sind, ein Mittelstück aber nicht mehr vorhanden ist, so nehmen wir vielleicht mit Recht an, dass nicht ein Tafelbild, sondern ein Schnitzwerk die Mitte des Altars bildete und folgern weiter daraus, dass der Altar St. Peter geweiht war, dass

1) Janitschek: Gesch. d. deutschen Kunst III. S. 373. Mayer: Allgemeine deutsche Biographie. Muther: Festgabe für Springer S. 169. 2) Seite 67.

auch das Schnitzwerk auf diesen Apostel Bezug gehabt haben muss, gesetzt der Fall, dass sämmtliche Tafeln sich an einem Altar befanden. Die uns erhaltenen Flügelteile enthalten in den auf Goldgrund gemalten Seiten vier Scenen aus dem Leben Petri und vier aus dem Leben der Maria, während die anderen Seiten Passionsscenen darstellen, aber nicht in zusammenhängender Folge, sondern zu je vier ein besonderes Ganze bildend. Die vier Rückseiten zu den Mariendarstellungen sind insofern auch zu dem Leben der Jungfrau in Beziehung gebracht, als diese mit Johannes, an dem Symbol des gegen ihre Brust gerichteten Schwertes als mater dolorosa kenntlich, stets als unbeteiligte Zuschauerin anwesend ist.

Wollen wir nicht annehmen, dass die acht Tafeln von zwei getrennten Altären, von denen einer Petrus, der andere Maria geweiht war, herrühren, was mir nicht recht wahrscheinlich dünkt, so sind wir gezwungen, bei einer Rekonstruktion des Schaeufelein'schen Werkes zwei bewegliche Flügelpaare vorauszusetzen, denn um sämtliche acht Tafeln an nur einem Flügelpaar zu verteilen, dazu sind dieselben, welche im Durchschnitt fast ein Meter breit sind, viel zu gross, es würde sich dann für das Schnitzwerk die Breite von vier Metern ergeben. Nach dem gewöhnlichen Brauch bildeten die auf Goldgrund gemalten Kompositionen die Innen-, die anderen die Aussenseiten der Flügel. Die vier Scenen aus dem Leben Petri werden sich hier in unmittelbarer Nähe des Schnitzwerkes befunden, also dem inneren Flügel angehört haben, während die Mariendarstellungen die äusseren Flügel bildeten.

Schaeufelein pflegt bei der Anordnung der Bilder in der zeitlichen Folge stets links oben zu beginnen und setzt das folgende Bild rechts oben, das nächstfolgende links unten u. s. w. an.[1]) Nehmen wir nun an, dass der Meister auch hier, wie es doch sehr wahrscheinlich ist, ebenfalls links oben begonnen hat, so muss er in der weiteren Verteilung der einzelnen Bilder seiner Gewohnheit untreu geworden sein, denn es lässt sich für die auf beiden Seiten bemalten Tafeln, nach dem obigen Grundsatz, in keiner Weise eine

1) Vgl. den Auhausener, Hohlheimer und Oberdorfer Altar Schaeufeleins.

Anordnung treffen, welche der zeitlichen Aufeinanderfolge der einzelnen Scenen auf beiden Seiten gerecht würde.

Wir müssen deshalb annehmen, dass Schaeufelein seinem Prinzip untreu geworden ist und in der Anordnung willkürlich verfuhr.

Trotz den hierdurch entstehenden Schwierigkeiten glaube ich, allerdings nach vielen vergeblichen Versuchen, in Folgendem die richtige, ursprüngliche Verteilung der Tafeln gefunden zu haben.

I. Inneres Flügelpaar:

a. Innenseite: auf Goldgrund.

1) Links oben: Einsetzung Petri in sein Amt (München Nr. 262).
2) Rechts oben: Petrus erweckt Tote (Schleissheim Nr. 158).
3) Links unten: Befreiung Petri (Nürnberg Nr. 211).
4) Rechts unten: Kreuzigung Petri (Schleissheim Nr. 157).

b. Aussenseite:

1) Links oben: Dornenkrönung (München Nr. 262).
2) Rechts oben: ecce homo (Schleissheim Nr. 158).
3) Links unten: Pilati Händewaschung (Nürnberg Nr. 211).
4) Rechts unten: Christus am Kreuz (Schleissheim Nr. 157).

II. Aeusseres Flügelpaar:

a. Innenseite: auf Goldgrund.

1) Links oben: Maria empfängt die Palme (München Nr. 263).
2) Rechts oben: Tod der Maria (München Nr. 260).
3) Rechts unten: Begräbnis der Maria (Nürnberg Nr. 212).
4) Links unten: Krönung der Maria (München Nr. 261).

b. Aussenseite:

1) Links oben: Christus vor Pilatus (München Nr. 263).
2) Links unten: Christus zu Herodes geschleppt (München Nr. 261).
3) Rechts unten: Anheftung ans Kreuz (Nürnberg Nr. 211).
4) Rechts oben: Aufrichtung des Kreuzes (München Nr. 260).

Der künstlerische Wert dieser sechszehn Bilder ist, sowohl was die Komposition, als was die Technik anbetrifft, ein sehr verschiedener. Während einige der Passionsdarstellungen recht gut gelungen sind, sind wieder andere, besonders die nach dem gewöhnlichen Schema gemalten, sehr flüchtig gezeichnet und ausgeführt, und während man doch vielleicht behaupten kann, dass die auf Goldgrund gemalten Scenen, welche grösstenteils erst erfunden

werden mussten, in kompositioneller Beziehung vorzuziehen sind, zeigen gerade einige dieser Darstellungen wieder eine so hässliche, kalte, graue Färbung, dass man das soeben gespendete Lob wieder zurücknehmen möchte. Es ist infolge dieser grossen Verschiedenheit nicht möglich, ein Gesammturteil zu fällen, man muss jede einzelne Tafel einer besonderen kritischen Betrachtung unterziehen.

Nur zwei der auf Goldgrund gemalten Bilder: „die Befreiung Petri aus dem Kerker“ und „das Begräbnis der Maria“ sollen an dieser Stelle hervorgehoben werden, da sie in der Ausführung sämtliche anderen Tafeln bei weitem überteffen. Durch den Glanz und die harmonische Stimmung ihrer Farben können sie geradezu als Vorläufer des Ziegler'schen Altars gelten.

Der ungleiche Wert der einzelnen Tafeln darf uns nicht zu der Annahme verleiten, dass unser Meister zu diesem umfangreichen Altarwerke die Hülfe seiner Schüler in Anspruch genommen haben könnte, und dass man diesen die weniger gelungenen Teile zuzuschreiben habe. Sämtliche Bilder tragen in jeder Beziehung ein so echt Schaeufelein'sches Gepräge, dass ein solcher Ausweg durchaus nicht gerechtfertigt erscheint.

Betrachten wir nun die einzelnen Scenen etwas näher, so sehen wir nach der oben vorgenommenen Rekonstruktion auf dem inneren Flügel, mit dem wir beginnen wollen, links oben „die Einsetzung des Petrus in sein Amt als Apostel“[1]. (München, alte Pinakothek Nr. 262 Vorderseite. Holz 126×100. Wall. S.)

Zunächst wollen wir in kurzen Worten die dargestellte Scene schildern und dann erst auf die Deutung dieses Bildes eingehen, welches nach meiner Meinung bis jetzt ganz falsch erklärt worden ist.

Die Komposition ist sehr einfach.

An dem Ufer eines Sees, auf der rechten Seite der Tafel, steht Christus, der freundlich lächelnd Petrus winkt, welcher, in dem seichten Wasser stehend, seine Hände verlangend nach dem Heiland ausstreckt. Die anderen Apostel sitzen in einem Schiff, das ganz in der Nähe des Ufers, aber nur zum Teil, sichtbar ist.

---

1) Foerster: Gesch. d. d. Kunst III. 313. Nagler: Künstlerlex. Bd. 15 S. 106. Mit der im Münchener Katalog gewählten Erklärung des Inhaltes der Darstellung als der Rettung des Petrus kann ich mich nicht einverstanden erklären.

Rechts hinter Christus im Mittelgrund sehen wir noch einmal Petrus, der am Ufer des Sees steht und in der linken Hand einen gewaltigen Fisch, in der Rechten aber ein Geldstück hält, den bekannten Stater, den er im Maule des gefangenen Fisches gefunden hat.[1])

Das Wasser ist nicht sehr gelungen; es macht weder einen flüssigen, noch durchsichtigen Eindruck, sondern gleicht weissgrünen Wolken, dagegen ist der Hintergrund, wie gewöhnlich mit Bäumen, Architektur und abschliessenden Gebirgen reich ausgestattet, sehr lobenswert.

In der merkwürdigen, oben abgeplatteten Form des einen Berges im Hintergrund könnte man ein Abbild des westlichen Marksteines des Rieses — der Umgebung Nördlingens —, des charakteristisch geformten, von Sagen umwobenen „Nipf" erblicken.

Aus dieser kurzen Schilderung ist schon klar ersichtlich, dass die Scene mit der Rettung des Petrus, wie sie bisher gedeutet worden ist, durchaus nichts zu thun hat, sondern dass eine andere Bibelstelle der Darstellung zu Grunde liegen muss. Ich glaube dieselbe im Evangelium Johannis, Kap. XXI, Vers 1—8 gefunden zu haben. Dort wird uns folgendes berichtet: Nach dem Tode Christi und seiner Auferstehung fuhren die Jünger auf dem Meere bei Tiberias in der Nähe des Landes, als der Heiland am Ufer erschien und sie anrief. Johannes erkannte ihn zuerst und teilte Petrus seine Entdeckung mit, welcher sofort sein Hemd gürtete, ins Wasser sprang und zu dem Herrn ans Ufer lief.

Diese Bibelstelle und die dargestellte Scene decken sich ja so vollständig, dass über die Absicht des Künstlers — oder vielmehr des Bestellers dieses Altarwerkes, nach dessen Angaben wohl die dargestellten Scenen ausgewählt wurden — kein Zweifel herrschen kann. Es sollte eine Begebenheit vor Augen geführt werden, wo sich Petrus vor den andern Jüngern hervorthat, und es ihn, den Mann der raschen That, drängte, in irgend einer Weise seine Liebe zu Christus zu bethätigen. Besonders die beigefügte Scene, „Petrus mit dem Fisch", kann nur dazu dienen, klarzulegen, welcher Gedanke dem schaffenden Künstler vorschwebte. Während im allgemeinen die von den Aposteln gefangenen Fische die

1) Ev. Matthaei XVII. 27.

Christen bedeuten, erklärt man den Fisch mit dem Stater für die erste Beute des Petrus und versteht ihn selbst als den ersten Märtyrer.[1])

Wir können deshalb mit gutem Recht dieses Bild, welches, wenn auch von etwas matter Färbung, in technischer Beziehung ein tüchtiges Werk Schaeufeleins genannt zu werden verdient, als „Berufung des Petrus zu seinem Apostelamt“ bezeichnen, besonders wenn wir den Umstand in Betracht ziehen, dass im Text des Johannesevangeliums fast unmittelbar auf die diesem Gemälde zu Grunde liegenden Verse (XXI 1—8) die bekannte Stelle: „Weide meine Schafe etc.“ (Siehe XXI Vers 15—19) folgt.

Auf der nächstfolgenden Tafel, rechts oben, erweckt Petrus Tote. (Schleissheim Nr. 158. Rückseite[2]) Holz 127 × 100. Wallerstein S.).[3])

Links befindet sich eine gotische Kirche, vor derselben liegt die vom Grabe gehobene Steinplatte. Im Vordergrund sitzt auf dem Boden eine Frauengestalt in weissem, faltigem, sehr brüchigem Gewand und sieht mit gefalteten Händen empor; ihr Mund ist halb geöffnet, als ob sie nach tiefem Todeschlaf mit Begier die frische Luft einatme. Dem offenen Grabe entsteigen noch drei nackte Männergestalten. Im Mittelpunkt steht Petrus, mit der linken Hand auf die sitzende Frau zeigend, die andere segnend gegen das offene Grab erhebend, während von der rechten Seite einer seiner Begleiter mit einem Mantel herbeieilt, den er wohl einem der nackten, zu neuem Leben erwachenden Toten reichen will. Noch mehrere Personen sind anwesend, welche mit Gebärden des Staunens das geschehene Wunder erblicken. Der Hintergrund ist in der gewöhnlichen Weise behandelt.

---

1) Siehe Achelis: „Das Symbol des Fisches und die Fischdenkmäler der römischen Katakomben.“ Marburg 1887 Seite 8.

2) Zu bemerken ist, dass die beiden in Schleissheim befindlichen Tafeln des Christgartener Altars mit den auf Goldgrund gemalten Seiten nach der Wand zu hängen, also umgekehrt wie sämtliche andere Tafeln.

3) Nagler sah dieses Bild in München. In der Bibel wird uns von Totenerweckungen des Petrus nichts berichtet, ausser Tabea, welche er zu Joppe ins Leben zurückrief, doch war diese noch nicht begraben. Apostelgesch. IX 36 ff.

Die Komposition ist sehr gelungen, besonders die dem Grabe entstiegene Frau bildet in ihrer demütigen Stellung einen wirkungsvollen Gegensatz zu der markigen, männlichen Gestalt des Apostels. Die Färbung des Bildes ist frisch und kräftig, auffallende Zeichenfehler kommen nicht vor.

Merkwürdig ist, dass dieses Bild auf auf Holz geklebte Leinwand gemalt ist, während bei sämtlichen anderen Tafeln die Farben direkt auf das Holz aufgetragen sind.

Das dritte Bild der Folge stellt die Befreiung Petri aus dem Kerker dar[1]) und gehört, wie schon erwähnt, zu den besten Tafeln des Christgartener Altarwerkes (Nürnberg, germanisches Museum Nr. 211. Holz 127×100. Wallerstein S.) Leider ist es mir nicht gelungen, die litterarische Quelle zu finden, welche dieser Darstellung zu Grunde gelegen haben mag. Die Komposition zerfällt in drei Scenen oder vielmehr Gruppen von je zwei Personen.[2])

Ganz links sehen wir Petrus aus seinem Kerker, der sich in der Tiefe eines Turmes befindet, emporsteigen. Ein neben ihm stehender bartloser Mann in langem, faltigem Gewande nimmt ihm soeben die Ketten ab. In der Mitte verabschiedet sich der befreite Apostel von einem anderen bärtigen Manne in reichem Kostüm der Zeit Schaeufeleins, welcher die Ketten in der linken Hand trägt. Ein herrlicher Kopf, der ganz unverkennbar — besonders in der Anordnung des Haupt- und Barthaares — Aehnlichkeit mit dem Christus der dritten Scene im Hintergrund besitzt. In dieser wird die bekannte Begegnung des Heilandes mit Petrus dargestellt.[3]) Der Apostel ist aus Rom geflohen, begegnet unterwegs dem Herrn und erhält auf die Frage „domine quo vadis?“ die vorwurfsvolle Antwort: „vado Romam, iterum crucifigi!“ Ist diese letzte Scene sehr leicht verständlich, so lassen sich die beiden anderen nur sehr schwer erklären.

Nach der gewöhnlichen Ueberlieferung (Apostelgeschichte

---

1) Nagler: Künstlerlex. Bd. 15 S. 106. Waagen: Kunstw. u. Künstler I. 190.

2) Siehe die Abbildung.

3) Nicht unmöglich ist es, dass diese dritte Scene nur eine Fortsetzung der beiden anderen bildet, so dass hier nur die Erkennung des Heilandes durch Petrus dargestellt wäre.

Cap. XII) wurde Petrus in Jerusalem von nur einem Engel von seinen Fesseln befreit und aus dem Gefängnis geführt. Hier muss also eine andere Legende zu Grunde gelegen haben, welche ungefähr folgendes berichtet: Der Engel erschien Petrus in menschlicher Gestalt und löste ihn von seinen Fesseln — Scene links —, doch nicht er allein, sondern auch Christus selbst, dem Petrus unkenntlich — die mittlere Scene — war bei der Befreiung zugegen. Deshalb die Aehnlichkeit dieses Mannes mit Christus, und deshalb die veränderte Kleidung, denn hätte der Maler den Heiland in der gewöhnlichen, damaligen Tracht erscheinen lassen, so hätte ihn der Apostel sofort erkannt, und hätte er ihn andererseits mit veränderten Gesichtszügen dargestellt, so wäre dem Beschauer die Absicht des Künstlers, den Heiland darzustellen, nicht klar geworden.

Eine seltsame Idee bleibt es trotzdem, Christus in der Tracht eines vornehmen Bürgers aus dem 15. oder 16. Jahrhundert erscheinen zu lassen.

Doch es mag sich hiermit verhalten, wie es will, vor allem müssen wir die sorgfältige Durchführung der Komposition und die vollendete technische Ausführung loben.

Hier treten uns keine leeren, typischen Erscheinungen, sondern Männer voll Kraft und Leben entgegen.

Den Mittelpunkt bildet die fesselnde, prächtige Gestalt Christi, wohl die edelste männliche Gestalt, welche Schaeufelein überhaupt geschaffen hat.

Milder Ernst und freundliches Wohlwollen sind in diesen Zügen mit einem wirklich hoheitsvollem Ausdruck gepaart.

Ganz vortrefflich sind auch hier die verschiedenen Stoffe der Gewänder charakterisiert. Während die Gewänder des links stehenden Mannes und des Petrus, wohl aus einem weichen Wollstoff gefertigt, in gefälligen, langen Falten herabfallen, bildet der schwere, starre Stoff des Pelzrockes Christi bald glatte Flächen, bald bauschige, knittrige, eigenwillige Falten.

Der landschaftliche Hintergrund ist, wie fast immer, mit lobenswertem Fleiss behandelt.

Die zeichnende Manier tritt hier gegen die malerische Behandlung fasst vollständig zurück. Die Farben sind ausserordentlich

glücklich in harmonischer Stimmung gewählt und von seltener Kraft und leuchtendem Glanze.

Die vierte und letzte Scene aus dem Leben des Petrus ist seine Kreuzigung unten auf der Innenseite des rechten Flügels. (Schleissheim Nr. 157 Rückseite. Holz 127 × 100. Wallerstein S.)[1])

In der Mitte des Bildes an einem Baume lehnt in verkehrter Stellung ein Kreuz, an das der Apostel, mit dem Kopfe nach unten gerichtet, angebunden ist. Sein linker Arm wird soeben noch von einem Henker befestigt. Augenscheinlich war es Schaeufelein zu schwierig Petrus in umgekehrter Stellung, mit dem Kopfe nach unten, zu zeichnen. Er hat sich deshalb auf sehr einfache Weise dadurch zu helfen gesucht, dass er die Bildtafel umdrehte, wodurch er ja die Gestalt in der natürlichen Stellung vor sich hatte. Man sieht dies deutlich aus der fehlerhaften Richtung der Mantelzipfel des Gekreuzigten, welche nicht nach unten, dem Kopfe zu fallen, sondern in ganz unmöglicher Weise, nach oben gerichtet, auslaufen.

Links neben dem Kreuz steht ein bartloser Mann in langem Gewand, mit scharfen Zügen und dem bekannten geschlitzten Mund, welcher mit beiden Händen nach links weist, während ein anderer mit Vollbart auf der rechten Seite mit der Rechten auf Petrus deutet; hinter ihm ist noch der Kopf eines dritten Mannes sichtbar. Neben dem Kreuz steht ein Kriegsknecht.

Links im Mittelgrund auf der halben Höhe eines Hügels ist der Abschied des Petrus von Jakobus dargestellt. Die beiden Apostel sind von zahlreichen Bewaffneten umgeben, von denen einer Petrus am Mantel fasst um ihn fortzuziehen.

Im Hintergrund ist eine Stadt, teilweise in einen See gebaut sichtbar, hinter dem bewaldete Berge mit einzelnen Häusern emporsteigen.

Das Bild zeigt die gewöhnlichen Typen, die Komposition ist sehr einfach und in der flotten, zeichnenden Manier des Meisters ausgeführt.

Die Vorderseite dieses inneren Flügels enthält, wie schon erwähnt nicht auf Goldgrund gemalt, vier Scenen aus der Leidens-

---

1) Nagler sah dies Bild noch in München.

geschichte Christi, von denen wir die schon bekannten Kompositionen nur kurz behandeln wollen.

Zunächst links oben die Dornenkrönung und Verspottung (München, alte Pinakothek. Kat. Nr. 262. Holz 126 × 100. Wallerstein S.)[1]), fast eine ganz genaue Wiederholung der oben besprochenen kleinen Tafel in München[2]), welche zu dem kleinen Altar mit Passionsdarstellungen gehört. Auch hier sitzt Christus mit Purpurmantel und Rohrscepter angethan in ergebener Haltung da, während ihm die Henker die Dornenkrone auf das Haupt drücken. Auch hier ist der vor dem Heiland knieende Spötter stark verzeichnet, besonders sein auf dem Rücken liegender Arm ist ganz verkrüppelt und verdreht.

Die einzige Aenderung oder Bereicherung der Komposition ist, dass auf der Tafel des Christgartener Altars rechts noch ein Mann in langem, grünlichem Gewand hinzugefügt ist, der in der Rechten einen Stab hält und die Henker zu neuen Grausamkeiten anzuspornen scheint.

In technischer Beziehung ist dieses Bild weder lobend noch tadelnd hervorzuheben, es ist in der gewöhnlichen Manier gemalt.

Rechts oben folgt eine Darstellung des ecce homo[3]), eine recht geschickte und lebendige Komposition von kräftiger, etwas harter Färbung. (Schleissheim Nr. 158 Vorderseite. Holz 127 × 100. Wallerstein S.)

Links befindet sich der Palast des Pilatus, zu dem in Absätzen mehrere Stufen emporführen. Auf dem obersten derselben steht Christus mit Dornenkrone und Purpurmantel, ergebungsvoll zu Boden blickend. Seine Hände sind zusammengelegt, als ob sie an den Gelenken gefesselt wären, doch ist merkwürdigerweise kein Strick darum gebunden. An der linken Seite des Heilandes steht Pilatus und spricht mit erhobenen Händen zu den versammelten Juden, während ein Mann hinter Christus — wieder mit dem Porträtkopf St. Georgs von Wagers Epitaph — dessen

1) Foerster: Gesch. d. d. K. II. 313. Nagler: Künstlerlex. Bd. 15.
2) Seite 71. 3) Nagler sah dieses Bild noch in München.

Mantel emporhebt, um durch den Anblick der demütigen, Mitleid erweckenden Gestalt das erregte Volk milder zu stimmen, ein fein beobachteter Zug, der aus Dürers grosser Passion stammt.[1])

Vor dem Palast haben sich die erbitterten Feinde des Heilands versammelt.

Neben den Stufen der Treppe sehen wir einen kleinen, blondlockigen Jungen in grauem Kittel. In der rechten Hand hält er einen Stab, die Linke hat er frech in die Seite gestemmt und mit weit aufgerissenem Mund ruft er sein „Kreuzige" hinauf. Auf der unteren Stufe steht ein Jude, laut schreiend sucht er, indem er zwei Finger kreuzweise zusammenlegt, durch diese Geste seinem Rufe noch grösseren Nachdruck zu verleihen. Ein hinter ihm stehender Knecht trägt das Kreuz, weiter rechts sehen wir noch einen jungen Juden, der laut schreiend und mit dem Finger auf Christus weisend ebenfalls dessen Tod fordert. Einige Kriegsknechte, von denen aber nur die Lanzen und Kopfbedeckungen sichtbar sind, befinden sich hinter dieser Gruppe.

Der hier sehr einfache Hintergrund zeigt rechts flache, nur dürftig bewaldete Hügel.

Das nächste Bild, links unten, ist die Händewaschung des Pilatus[2]), eine bewegte Komposition voll dramatischen Lebens (Nürnberg, germ. Museum Nr. 211. Rückseite. Holz 127 × 100. Wallerstein S.), welche nur ganz entfernt in der Anordnung der Figuren an die Händewaschung des Pilatus in Dürers „kleiner Passion" (B. 36) erinnert.

Links sitzt Pilatus auf einem thronähnlichen Stuhl vor seinem Palast und hält seine Hände über ein goldenes Becken, in das ein Diener aus einer ebenfalls goldenen Kanne Wasser giesst. Die Hand des letzteren, welche den Deckel der Kanne offen hält, ist leider stark verzeichnet.

Hinter dem Diener steht ein vom Kopf bis zu den Füssen rotgekleideter Mann mit krausem Vollbart, der eine Papierrolle in der Hand trägt.

---

1) „ecce homo" B. 9.

2) Waagen: Kunstw. und Künstler I. 190. Nagler: Künstlerlexikon Bd. 15.

Vorn rechts wird Christus von den Schergen fortgeschleppt. Mit gefesselten Händen folgt er in gebeugter Stellung geduldig seinen Peinigern. Einer derselben, die bekannte typische Henkersgestalt mit dem breiten geschlitzten Mund, hat den Strick gefasst, der um Christi Leib geschlungen ist, ein anderer, im Kostüm der Zeit des Malers mit Pluderhosen und geschlitztem Wamms und dem Kopf St. Georgs vom Epitaph aus dem Jahre 1516, packt mit der linken Hand Christus rauh am Oberarm, während er die Rechte wie abwehrend oder beschwichtigend gegen Pilatus ausstreckt, als ob er sagen wollte: „Du bist unschuldig an dem Tode dieses, sein Blut komme über uns und unsere Kinder!“ Hinter dieser äusserst geschickt und lebendig gezeichneten Gruppe sind mehrere Kriegsknechte sichtbar. Den Hintergrund bilden links einige Bäume, rechts ansteigende Hügel.

Die letzte Tafel des ersten Flügels zeigt uns auf der Aussenseite rechts unten Christus am Kreuz [1]), nach dem gewöhnlichen Schema komponiert. (Schleissheim Nr. 157. Vorderseite. Holz 127 × 100. Wallerstein S.)

Die Anordnung der Figuren erinnert am meisten an den kleinen Altarflügel in Karlsruhe von 1515 [2]), nur fehlen hier die Engel, die einzelnen Gestalten sind besser durchgeführt und das Bild besitzt eine wärmere, lebhaftere Färbung, Vorzüge, welche den Wert dieser Tafel bedeutend steigern.

In der Mitte sehen wir Christus am Kreuz. Der Kopf des Heilands ist sehr gut gelungen, nur sind die Beine — der alte Fehler Schaeufeleins — wieder zu lang geraten.

Unten am Kreuzesstamm befindet sich Maria Magdalena, links Maria mit Johannes und einer heiligen Frau, rechts Longinus, der gläubige Hauptmann und noch ein Kriegsknecht, der wieder den so oft verwendeten Kopf St. Georgs trägt.

Auch der Hintergrund ist fast derselbe, wie auf dem Bild in Karlsruhe. Links ein Berg, rechts ein See mit einer Stadt, dahinter ansteigende bewaldete Hügel.

---

1) Nagler sah dieses Bild in München. 2) S. 56.

Der zweite Flügel des Altares enthält auf der Innenseite die auf Goldgrund gemalten Mariendarstellungen.

Die erste Tafel, links oben, zeigt uns, wie Maria die Palme empfängt. [1]) (München, alte Pinakothek Nr. 263. Vorderseite. Holz 126 × 100. Wallerstein S.)

In einer Säulenhalle, zu der von rechts zwei Stufen emporführen, sitzt Maria auf einer Bank und hält die Palme in der Rechten, welche der an ihrer linken Seite stehende Engel soeben der Jungfrau gereicht hat. Hinter ihr sind noch zwei Apostel sichtbar. Auf einer Truhe im Vordergrund liegt ein Buch und ein Tuch, rechts daneben befindet sich der Blumentopf mit den Lilien, als Symbol der Jungfräulichkeit. Am Eingang zur Halle steht Johannes und bewillkommnet herzlich Petrus, welcher mit zwei anderen Aposteln soeben angekommen ist. Auf dem aus dem Hintergrund durch grüne Wiesen nach vorn führenden Wege nahen sich noch zwei Apostelpaare in grösserem Abstand, so dass bald zehn von der Zwölfzahl der Apostel zugegen sein werden.

Sehr seltsam ist der Umstand, dass die zwei fehlenden Apostel auf diesem Bilde, welches der folgenden Darstellung des Todes der Maria zeitlich unmittelbar vorausgeht — Maria starb nach einer alten Legende in Ephesus, wo sie bei Johannes wohnte, und die Ueberreichung der Palme deutet symbolisch den nahenden Tod an —, nicht persönlich, sondern nur insofern anwesend sind, als sie im Hintergrunde, nur mit dem Oberkörper sichtbar, aus den Wolken herabschauen, während auf den drei anderen Innenseiten dieses Flügels stets alle zwölf Apostel zugegen sind. Eine recht wahrscheinliche Erklärung dieses seltsamen Umstandes wäre die, dass die beiden fehlenden Apostel auf Wolken herbeigetragen würden.

Der landschaftliche Teil ist, wie fast immer, hübsch ausgeführt, doch die Färbung des Bildes ist etwas grau und matt.

Es folgt rechts oben „der Tod der Maria“ [2]) in etwas gezwungener, gedrängter Komposition und ebenfalls von recht matter

1) Foerster: Gesch. d. d. Kunst II. 313. Nagler: Künstlerlex. Bd. 15.

2) Foerster: Gesch. d. d. Kunst II. 313.

Färbung (München, alte Pinakothek Nr. 260. Holz 127 × 105. Wallerstein S.), der nur in Einzelheiten an den gleichnamigen Holzschnitt Dürers im Marienleben (B. 93) gemahnt.

Unter einem Baldachin, dessen grüne Vorhänge zurückgeschlagen sind, steht das Bett, in welchem Maria in halb sitzender Stellung ruht.

Um die Sterbende sind, wie schon erwähnt, die zwölf Apostel versammelt. Zur linken Seite der Maria steht Johannes und stützt, nach dem Befehl Jesu [1]) bis zum Tode kindlich für dessen Mutter sorgend, dieselbe mit einer Hand im Rücken, während die andere eine brennende Kerze hält, deren unteres Ende Maria mit den beiden kraftlosen Händen umfasst. [2]) Neben Johannes sehen wir Petrus mit Weihwassergefäss und Wedel, mittels dessen er die Sterbende besprengt. Am Fussende des Bettes steht ein Apostel mit einem Weihrauchgefäss, links weiter vorn auf einer Truhe sitzt ein anderer Apostel, der mit einem zweiten, neben ihm Knieenden, eifrig in einem grossen Buche blättert. [2]) An der anderen Längsseite des Bettes befinden sich noch zwei Apostel, während die übrigen, einer in ganzer Figur, die anderen nur mit den Köpfen sichtbar, rechts verteilt sind.

Die Komposition macht, wie schon oben erwähnt, einen etwas überfüllten Eindruck. Die einzelnen Apostelgestalten sind die gewöhnlichen, an das typische streifende Erscheinungen.

Rechts unten befand sich das Begräbnis der Maria. [3]) (Nürnberg, germ. Mus. Nr. 212. Vorderseite. Holz 127 × 100. Wallerstein S.)

Allerdings ist die Komposition dieses Bildes in vielen Beziehungen vollständig misslungen, doch können wir in technischer Beziehung dasselbe als die beste Tafel des ganzen Christgartener Altars bezeichnen. Sie überragt nicht nur durch die fleissige Durchführung der einzelnen Gestalten, sondern in viel höherem Masse durch ihre satte, warme und harmonische Färbung die meisten, ja wir können fast sagen sämmtliche bis jetzt behandelte

1) „ecce mater tua" hatte Christus sterbend zu Johannes gesagt. Joh. 19, 27.

2) Aehnlich in Dürers Holzschnitt Bd. 93.

3) Waagen: Kunstw. u. Künstler I. 189. Nagler will dieses Bild in München gesehen haben.

Werke unseres Meisters und ist mit den Bildern seiner besten Zeit in dieser Beziehung fast auf gleiche Stufe zu stellen.

Zunächst wollen wir auf die Mängel der Komposition eingehen. [1])

Die Apostel sollen den Sarg der Maria tragen!

Der vordere Teil desselben, mit einem schwarzen Bahrtuch, auf das ein rotes Kreuz aufgenäht ist, bedeckt, ist allerdings sichtbar, ebenso die zwei Apostel, welche die hölzernen Handhaben der Bahre an diesem Ende auf ihren Schultern tragen.

Aber sowohl das andere Ende des Sarges, als auch die an dieser Seite tragenden Apostel sind ausserhalb der Bildtafel zu denken, denn die beiden Köpfe, welche ganz am Rande rechts und links von dem Sarge sichtbar sind, können unmöglich — ihrer Stellung nach zu urteilen — den anderen Trägern des Sarges angehören. Eine ganz verfehlte Anordnung, durch welche sich Schaeufelein, abgesehen davon, dass der Sarg viel zu lang erscheint, zu einem recht schlimmen Versehen hat verleiten lassen. Er hat nämlich, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, dass er noch zwei Apostel als Träger des Sarges übrig behalten musste, sämmtliche zwölf Apostel auf dem Bilde angebracht, so dass für das ausserhalb liegende Ende des Sarges überhaupt gar keine Träger vorhanden sind!

Ein zweiter Vorwurf, der dieser Komposition zu machen ist, wäre der, dass ihr die Einheit und Geschlossenheit vollständig fehlt.

Die einzelnen Apostel, zerstreut, in Gruppen geteilt, gehen teilnahmlos, ohne Zeichen der Trauer neben dem Sarge her und bilden in dieser Ordnung durchaus kein der Maria würdiges Trauergefolge.

Ist auch die ganze Anlage des Bildes verfehlt, so bietet dasselbe in Einzelheiten doch viel Schönes und Lobenswertes. Zunächst fesselt unsere Aufmerksamkeit die Gruppe links vorn: Petrus und der Kriegsknecht — nach der Legende der Anführer der Juden —, welcher mit frevelnder Hand das Bahrtuch vom Sarge der Maria reissen wollte und als Strafe hierfür beide Arme verlor.

---

1) Siehe die Abbildung.

Die Scene ist sehr drastisch. Entsetzt ist der Missethäter in die Kniee gesunken und sieht zu seinen Armen empor, welche, vollständig getrennt vom Körper, am Bahrtuch hängen geblieben sind, während Petrus mit warnend erhobener Hand links neben ihm steht.

Die beiden Gestalten sind sehr lebenswahr und charakteristisch aufgefasst und durchgeführt.

Der furchtbare Schreck kommt in dem Gesicht des bärtigen Kriegers sehr gut zum Ausdruck, und in des Petrus Zügen spiegelt sich Erstaunen aber zugleich Befriedigung, dass die Strafe der Missethat auf dem Fusse folgte.

Johannes, der mit der Palme in der Hand vor dem Sarge her schreitet, hat sich ebenfalls umgedreht und sieht mit staunender Miene auf die vordere Gruppe, während die anderen Apostel, durchweg sehr würdige, ernste Gestalten — auch Johannes ist auf diesem Bilde reifer und männlicher aufgefasst — das Wunder noch nicht wahrgenommen haben.

Im Hintergrund links sind in einem Walde noch vier männliche Gestalten sichtbar. Was sie beabsichtigen, ist nicht klar. Einige derselben tragen Steine; möglich, dass sie herbeieilen, um das Begräbnis der Maria ebenfalls zu stören.

Den landschaftlichen Hintergrund bilden rechts mehrere Bäume und in der Mitte ein See, hinter dem ein mit einer Burg gekrönter, steiler Berg aufsteigt. Auch am Fuss desselben befinden sich mehrere Gebäude.

Das letzte Bild dieses Flügels auf der Innenseite bildete die links unten befindliche, schon erwähnte Krönung der Maria [1]) (München, alte Pinakothek Nr. 261. Vorderseite. Holz 126 × 100. Wallerstein S.), eine genaue Wiederholung des oberen Teiles des Brigel'schen Epitaphs von 1517, nur ist hier die Komposition um drei Engel vermehrt, welche die knieende Maria stützen.

Den unteren Abschluss bildet, in geringem Abstand von den Wolken, der mit Gräsern und Bäumen bewachsene Erdboden.

---

1) Foerster: Gesch. d. d. Kunst II. 313. Nagler: Künstlerlex. Bd. 15. Siehe Seite 73.

Das Bild zeigt, besonders im Gegensatz zu der vorher besprochenen Tafel, eine etwas kalte, graue Färbung.

Die Aussenseite dieses Flügels und damit zugleich des ganzen Altars bringt als erste der vier Passionsdarstellungen, links oben, „Christus vor Pilatus geschleppt“. (München, alte Pinakothek Nr. 263 Rückseite. Holz 126 × 100 Wallerstein S.)

An den Stufen des Palastes ist der Heiland, von den Misshandlungen erschöpft, niedergesunken.

Oben auf der Treppe steht einer der Knechte und zerrt an dem Strick, welcher um Christi Leib geschlungen ist, während ein anderer — wieder mit dem Kopf St. Georgs —, ebenfalls auf den Stufen stehend, den Heiland an den Haaren gefasst hat und ihn emporzureissen sucht, ein Motiv, das aus Dürers kleiner Passion (B. 28) stammt. Oben in der Thür des Palastes steht Pilatus mit einem Begleiter; ein hinter Christus stehender, graubärtiger Jude streckt anklagend beide Hände zu dem Landpfleger empor.

Weiter links befindet sich die mater dolorosa mit Johannes. Der Henker, welcher Christus an dem Strick emporzuziehen sucht, ist gänzlich verzeichnet, auch die Arme des Christus sind etwas zu kurz geraten, sonst giebt diese einfache Komposition, welche in der gewöhnlichen Weise ausgeführt ist, zu keinen weiteren Bemerkungen Anlass.

Die folgende, früher links unten befindliche Tafel wird gewöhnlich „der Fall Christi auf dem Wege zum Calvarienberg“ genannt (München, alte Pinakothek Nr. 261. Rückseite. Holz 126 × 100. Wallerstein S.), doch scheint mir, vielleicht mit Recht, auch eine andere Deutung zulässig zu sein.

Das Kreuz, unter dessen Last Christus zusammenbricht, ist nämlich auf dem ganzen Bilde nicht vorhanden. Hätte aber Schaeufelein wirklich aus dem Wege zum Calvarienberg zu seiner Darstellung den Moment gewählt, wo man dem gänzlich erschöpften Heiland die Last abgenommen hatte, so hätte er zum Verständnis der Scene wenigstens Simon von Kyrene mit dem Kreuz noch angebracht.

Aus dem Umstand nun, dass das Kreuz fehlt, möchte ich fast schliessen, dass der Künstler etwas anderes darstellen wollte: und

zwar die Scene, wie Christus zu Herodes gebracht wurde (Ev. d. Lucas XXIII), so dass diese Tafel eine Art Gegenstück zu dem vorgehendem Bilde „Christus zu Pilatus geschleppt“ gebildet hätte.[1])

In der Mitte des Bildes ist Christus auf die Kniee gestürzt und wird von zwei Henkern auf die roheste Weise misshandelt. Einer derselben, auf der rechten Seite stehend, hebt drohend das zusammengedrehte Ende des Strickes, an dem er Christus führt, während der andere Peiniger seine linke Hand auf des Heilands Haupt gelegt hat und einen dicken Stock schwingt.

Hinter dieser Gruppe sind noch ein Kriegsknecht und ein graubärtiger Jude, weiter rechts Maria mit Johannes sichtbar.

Durch einen Thorbogen blickt man in eine Landschaft mit bewaldeten Bergen und einzelnen Gebäuden.

Es folgt, rechts unten, die Anheftung ans Kreuz. (Nürnberg, germ. Mus. Nr. 212. Rückseite. Holz 127 × 100. Wallerstein S.)

Christus ist soeben von seinen Peinigern auf das Kreuz geworfen worden, dessen unteres Ende links auf der Erde liegt, während der obere Teil durch einen darunter liegenden, viereckigen Steinblock emporgehoben wird.

Die Gestalt des Heilandes ist sehr unproportioniert: die Arme sind viel zu lang, Schultern und Brust ganz unverhältnismässig breit, dagegen kommt im Gesicht das seelische und körperliche Leiden trefflich zum Ausdruck. Hinter Christus steht ein Henker, der ihn am Unterarm fasst und die geballte Faust zum Schlage hebt, ein anderer Scherge packt Jesus bei den Haaren und schwingt in der anderen Hand drohend einen zusammengedrehten Strick. Ganz rechts vorn, dem Beschauer den Rücken wendend, steht ein Kriegsknecht mit einer Lanze, auf der linken Seite, in einer Bodensenkung, ein Mann mit einer Papierrolle, hinter ihm die mater dolorosa mit Johannes, welche ja, wie oben bemerkt, auf keinem Bild dieser letzten Folge von Passionsdarstellungen fehlen. Rechts

---

1) Die beiden Tafeln umgekehrt anzuordnen, so dass sie zwei Momente der Ueberführung zu Pilatus darstellten, verbietet die Abhängigkeit von den Mariendarstellungen der Innenseite, welche hier sonst in unrichtiger Folge erschienen.

im Mittelgrund sind noch ein Jude und ein Kriegsknecht, der letztere aber nur zum Teil, sichtbar.

Die Scene spielt in einer hügeligen Landschaft. Rechts und links auf halber Höhe befindet sich je ein kahler Baumstamm, in der Mitte führt ein Weg auf einen Felsen, auf dessen Spitze eine Burg liegt.

Die letzte Tafel, rechts oben, zeigt uns die Kreuzaufrichtung. (München, alte Pinakothek Nr. 260. Rückseite. Holz 127×105. Wall. S.) Links befindet sich im Boden ein ausgemauertes Loch, in welchem das Fussende des Kreuzstammes steckt. Die Knechte sind soeben damit beschäftigt, das Kreuz mit dem daran befestigten Christus aufzurichten. Zwei haben unten den Stamm gefasst, während der dritte mit einer oben gabelförmig auslaufenden Stange den rechten Kreuzesarm gefasst hat und so das Kreuz mit aufrichten hilft. Rechts unmittelbar neben dem Kreuz steht ein Kriegsknecht und der bekannte Mann mit der Papierrolle, welcher zu Christus hinaufspricht. Der Körper des letzteren, mit roten Blutstropfen bedeckt, ist trefflich modelliert, das Gesicht schmerzlich verzogen. Links im Mittelgrund steht ein Mann in langem, rotem Gewand, welcher klagend die Arme emporstreckt. Nach dem gebrauchten Typus zu urteilen, soll dieser wohl Nikodemus oder Joseph von Arimathia sein.

Links im Hintergrund sehen wir wieder Maria mit Johannes. Die Landschaft ist der des letzten Bildes sehr ähnlich, nur ist der Berg hier gänzlich kahl.

Diese drei letztbesprochenen Tafeln zeigen einfache, übersichtliche Kompositionen, die bekannten Typen und sind in der gewöhnlichen, zeichnenden Manier mit kräftigen Farben ausgeführt.

Da das hauptsächlich Erwähnenswerte schon bei der Besprechung der einzelnen Teile des Christgartener Altars — der allerdings keine Bezeichnung trägt, aber trotzdem als sicheres Werk Schaeufeleins anzusehen ist — Beachtung gefunden hat, so können wir sofort zu zwei kleinen Altarwerken des Meisters übergehen, welche wahrscheinlich ebenfalls in dieser Periode entstanden sind, wieder ohne dass eine nähere Zeitbestimmung möglich ist. Es

sind dies die Altäre für die kleine Kirche des Dorfes Hohlheim und für das Minoritenkloster Maihingen, beide in der Nähe von Nördlingen gelegen.

„Der Hohlheimer Altar.“

Von dem Hohlheimer Altar [1]) sind noch sechs Tafeln erhalten. Zwei grosse (200 ca. ×90) Tafeln mit Johannes dem Täufer und dem Evangelisten Johannes, und vier kleinere (75×65): Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Anbetung der Könige darstellend, alle nur auf einer Seite bemalt.

Die „Heimsuchung“ und „Anbetung“, welche als verschollen galten, fand ich zufällig im Privatbesitz in München auf [2]), die anderen vier Tafeln hängen getrennt an der Wand der kleinen Hohlheimer Kirche.

Wie diese sechs Tafeln ursprünglich an dem Altar angeordnet waren, lässt sich nicht nachweisen.

Der Unterschied in den Breitenmassen der grossen und kleinen Tafeln (90 cm : 65 cm) verbietet es, dieselben an die Vorder- und Rückseiten der Flügel zu verteilen und in der Mitte ein Schnitzwerk anzunehmen, was die einfachste Lösung dieser Frage wäre.

Die einzige Möglichkeit, aus diesen sechs Tafeln einen Altar zu rekonstruieren, wäre die: die vier kleinen Bilder so in der Mitte zu verteilen, dass sich oben links die Verkündigung, rechts die Heimsuchung, unten links die Geburt und rechts die Anbetung befindet [3]), und die beiden grossen Tafeln zwei feststehende, nur auf einer Seite bemalte Flügel bilden zu lassen, von denen der

---

1) Muther: Festgabe für Springer S. 168. Mayer: Allgemeine d. Biographie. Waagen: Kunstw. u. Künstler I. 363.

2) Muther behauptet, dass sich vier Tafeln des Hohlheimer Altars, die Jugend Christi darstellend, im Nördlinger Rathaus befänden. Dies ist nicht der Fall; im Rathaus zu Nördlingen sind nur die Doppelmayr'schen Kopien dieser Tafeln, durch deren Kenntnis allein es mir möglich war, die zwei in Hohlheim fehlenden Tafeln, welche nach Mayers Mitteilung 1822 beim Bau einer Nachbarkirche ein dabei beschäftigter Beamter „als Praesent“ mitnahm, in der Sammlung des Herrn Professor Sepp in München, der sie von einem Kunsthändler erstanden hat, aufzufinden, jetzt in Wien, siehe

3) In dieser Anordnung zeigt sie uns auch Doppelmayers Kopie.

linke Johannes den Täufer, der rechte Johannes den Evangelisten enthielt. In diesem Falle müsste man, um der Mitte die Höhe der Flügel zu geben, sich hier oben und unten sowie in der Mitte trennende Goldleisten zu denken haben.

Die vier kleinen Bilder sind schlicht und anspruchslos, sowohl in der Komposition als in der Färbung, und werden bei dem Beschauer zwar einen befriedigenden, aber nicht sehr nachhaltigen Eindruck hinterlassen.

Wir können mit wenigen Worten über sie hinweggehen.

Die Verkündigung zeigt uns Maria in einer Säulenhalle vor dem Betpult knieend. In der Fensteröffnung erscheint ihr der Erzengel Gabriel, der in der Hand eine goldene Stange mit langflatternden, weissen Bändern trägt. Links neben Maria kniet Johannes der Täufer, weiterhin zwei jugendliche Stifter in roten Gewändern.

Die „Heimsuchung“, das zweite Bild dieser Folge, spielt in einer etwas kahlen Landschaft. Rechts steht Elisabeth und begrüsst ihre von links her kommende Base Maria. Im Hintergrund ist durch einen Thorbogen, welcher sich an ein altes zerfallenes Gemäuer anschliesst, Joseph im Reisegewand sichtbar. Rechts im Hintergrund einige Bäume und Berge, vorn wieder zwei jugendliche knieende Stifter in roten Kleidern.

Die Geburt Christi ist in einer alten, halb zerfallenen Ruine — nach einer Legende ein Schloss König Davids, dessen Ueberreste die Hirten als Stall benutzten [1]) — vor sich gegangen.

Maria kniet in anbetender Stellung vor dem in einem Korbe ruhendem Kinde.

Dasselbe thun drei Engel, hinter deren mittelsten wir Joseph sehen, der in der linken Hand eine Kerze trägt, während er die andere staunend emporhebt. Hinter ihm steht eine Gestalt auf einen Stab gestützt und so dicht in ein schwarzes Tuch gehüllt, dass man nicht einmal ihr Geschlecht erkennen kann. Es soll wohl die heilige Anna, der Maria Mutter, sein.

---

1) Wessely: „Ikonographie“ S. 30.

Vorn links kniet das Haupt der Familie, welche den Hohlheimer Altar stiftete, ein bärtiger Mann in ritterlichem Gewand; sein Name Konrad von Rosenbach (oder Rosenberg!) ist unter seinem Wappen zu lesen.

In demselben ruinenhaften Gebäude erfolgt auch die Anbetung der drei Könige.

Maria, mit dem kleinen Christus auf dem Schooss, sitzt auf der rechten Seite des Bildes, hinter ihr ist der Kopf des Joseph sichtbar.

Vor der Madonna mit dem Kind kniet ein greiser König in rotem Gewand mit einem Pelzkragen und reicht ein offenes, deckelloses, mit Goldstücken gefülltes Kästchen dem Jesusknaben dar, welcher in echter Kinderart nach dem blinkenden Golde greift.

Der zweite König, ein bedeutend jüngerer, braunbärtiger Mann in grünem Gewande, steht hinter dem knieenden Greis, halb nach rückwärts zu dem Mohrenkönig gewendet, und hält in der rechten Hand eine goldene Büchse, während er mit der anderen auf das Kind deutet.

Die schwarze Hautfarbe des dritten Königs bildet einen seltsamen Gegensatz zu seiner weissen Kleidung. Er steht mit ehrfurchtsvoll abgezogener Mütze ganz links und bietet auf der flachen linken Hand einen goldenen Kelch dar.

Die beiden grossen Flügeltafeln zeigen uns, in einer Nische stehend, links Johannes den Täufer und rechts Johannes den Evangelisten. Der letztere, in grünem Gewand, trägt in der Linken einen goldenen Kelch, der erstere, rot gekleidet, ein Buch mit dem Lamm Gottes, dessen Heiligenschein er mit zwei Fingern berührt.

Irgend eine Bezeichnung ist nicht vorhanden, doch tragen sämtliche Tafeln Schaeufeleins Eigenheiten so offen zur Schau, dass an dessen Urheberschaft nicht zu zweifeln ist.

Starke Verzeichnungen kommen nicht vor, wenn auch einige steife, ungeschickte Stellungen getadelt werden könnten. Die zeichnende Manier herrscht, wie bei fast allen Bildern dieser Zeit, unbedingt vor. Die Färbung der kleinen Tafeln ist, wie schon erwähnt, etwas matt. Die grösseren Figuren zeigen einen etwas

wärmeren, lebhafteren Ton, ohne aber auch nur entfernt mit den späteren Werken aus des Meisters bester Zeit verglichen werden zu können.

„Der Maihinger Altar.“

Von dem Altarwerk aus dem Minoritenkloster Maihingen[1]) befinden sich vier ziemlich grosse, auf beiden Seiten bemalte Flügel im germanischen Museum zu Nürnberg, welche zwei Darstellungen aus dem Leben des heiligen Onufrius, Hieronymus und Brigida von Kildare, und auf der Rückseite drei Passionsscenen nebst einem Stammbaum von Ordensstiftern darstellen.

Ein Mittelbild ist auch hier nicht mehr vorhanden. Wir nehmen deshalb in der Mitte ein Schnitzwerk an und verteilen die vier Tafeln an einem beweglichen, zweiteiligen Flügelpaar. Da sich für die Darstellungen aus dem Leben der verschiedenen Heiligen eine bestimmte Reihenfolge nicht fesstellen lässt, so beginnen wir bei der Rekonstruktion des Altars mit den in innerem Zusammenhang stehenden Passionsscenen, welche sich mit dem Stammbaum der Ordensstifter jedenfalls an der Aussenseite befanden, da die letztere Tafel auf der Innenseite eines Flügels nicht recht passend erscheint.

Wir erhalten dann nach der gewöhnlichen Anordnung Schaeufeleins links oben die Gefangennahme Christi, rechts oben die Geisselung und unten links die Kreuztragung, rechts den Stammbaum von Ordensstiftern.

Die Innentafeln erhalten dann ganz von selbst folgende Plätze angewiesen.

Links oben der heilige Onufrius die Hostie empfangend, darunter derselbe Heilige in einem Buche lesend, rechts oben der heilige Hieronymus und unten die heilige Brigida von Kildare vor dem Crucifix.

Dass diese Anordnung wohl richtig ist, beweist der Umstand, dass die Masse der Tafeln, welche wir bei der Verteilung gar nicht in Betracht gezogen haben, sich derselben vortrefflich anpassen. Die beiden oberen Tafeln sind nämlich ein beträchtliches Stück

---

1) Muther: Festgabe für Springer S. 169.

höher und auch etwas breiter als die anderen, so dass man fast annehmen möchte, dass die beiden Flügelteile in vier getrennte Stücke zerfielen.

Darüber Betrachtungen anzustellen, ob uns in diesen vier Tafeln der ganze Maihinger Altar erhalten ist oder nicht, lohnt sich nicht, zu einem sicheren Schluss würden wir doch nicht kommen; viel wichtiger dagegen ist die Frage, ob wir mit unwiderleglicher Sicherheit Schauefelein als den Maler aller dieser acht Bilder anerkennen wollen.

Ich muss gestehen, dass mir bei der Betrachtung der einzelnen Tafeln bedenkliche Zweifel aufgestiegen sind, dass ich aber nicht zu einem sicheren Resultat habe gelangen können.

Die vier Aussenbilder, sowie die Darstellung der heiligen Brigida, sind zweifellos von des Meisters eigener Hand. Anders steht es mit den drei übrig bleibenden Bildern, von denen ich aber zuvor eine kurze Schilderung geben will, da sich hierbei schon einige Abweichungen von Schaeufeleins Art herausstellen werden.

Betrachten wir zunächst die beiden Darstellungen aus dem Leben des Onufrius — eines aegyptischen Einsiedlers aus dem 4. Jahrhundert —, welche wahrscheinlich die Innenseite des linken Flügels bildeten.

Das obere Bild zeigt uns, wie der Heilige die Hostie empfängt.[1]) (Nürnberg, germ. Museum Nr. 209. Vorderseite. Holz 130 × 73. Wallerstein S.)

Links befindet sich eine gotische Kapelle, rechts ein palmenähnlicher Baum, in der Mitte ein ansteigender Hügel, davor ein Fluss mit einem Kahn. Der Horizont liegt so hoch, dass von dem blauen Himmel nur sehr wenig sichtbar ist. Auf der linken Seite vorn kniet der Heilige mit langem Bart und Kopfhaar, gänzlich nackt, bis anf einen mächtigen, höchst ungeschickt gezeichneten

1) Waagen: Kunstw. und Künstler I. 166. Mayer: Allgemeine d. Biographie. Nagler: Künstlerlex. Bd. 15 S. 106.

Der letztere nennt nur einen „Onufrius“, unterscheidet aber nicht zwei Darstellungen.

Blätterkranz, der sich um seine Hüfte schlingt. Der Körper, mit Ausnahme der Hände und Füsse, ist mit dichten, flockigen Haaren bewachsen. Die ungeschlachte Gestalt, im Verhältnis zu der gegebenen Bildfläche viel zu gross, ist wenig modelliert und überhaupt von vornherein entsetzlich grob und ungeschickt angelegt.

Rechts oberhalb schwebt ein Engel, der in der linken Hand eine goldene Schale, in der andern die Hostie trägt.

Eine zweite Scene im Mittelgrund stellt dar, wie vier Juden die geraubte, in das Jesuskind verwandelte Hostie in das Feuer werfen wollen. Das nackte Kind ist ebenfalls unverhältnismässig gross und sehr ungeschickt gezeichnet.

Die kräftige und klare, aber schwere Färbung ist etwas ganz Ungewohntes, ebenso das seltsame, fremdartige Grün in dem Laubwerk und den Wiesen.

Noch mehr treten diese abweichenden Eigenschaften auf dem anderen Bilde „der heilige Onufrius in einem Buche lesend“[1]) hervor. (Nürnberg, germ. Museum Nr. 208. Vorderseite. Holz 102 × 65. Wallerstein S.)

Hier ist vom Himmel überhaupt nichts sichtbar. Gras, Bäume und Büsche, von demselben Grün, wie auf dem letzten Bilde, bedecken die ganze Fläche des Bildes, was einen sehr langweiligen, einförmigen Eindruck macht. Auf der linken Seite vorn befindet sich ein steinernes Becken, in welches sich Wasser ergiesst. Hier sitzt der Heilige auf einem Felsblock, genau wie in der anderen Darstellung: unverhältnismässig gross, behaart, grob und ungeschlacht, doch mit einem weissen Hüfttuch bekleidet, und liest in einem mächtigen, roten Buche.

Im Hintergrund, zwischen den Bäumen, sehen wir Onufrius von Jägern und Hunden verfolgt. Auf „allen vieren“ laufend und sich scheu umblickend macht der würdige Heilige hier vielmehr einen komischen als Mitleid erweckenden Eindruck. Seine Stellung ist sehr ungeschickt, auch die verfolgenden Hunde sind steif und hölzern.

---

1) Waagen: Kunstw. u. Künstler I. 196. Mayer: Allgemeine d. Biographie. Nagler?: Siehe Seite 96 Anm. dieser Abhandlung.

Nur das eine Pferd der beiden dem Heiligen nachstellenden, berittenen Jäger, ein Schimmel, ist sichtbar, das andere wird durch diesen völlig verdeckt, und nur aus der Stellung des zweiten Jägersmannes ist erkenntlich, dass er beritten gedacht ist.

Betrachten wir die Pferde und Hunde, welche uns auf anderen Bildern Schaeufeleins begegnen, so ist man hier arg enttäuscht, man hätte wohl Besseres erwartet!

Auch dieses Bild zeigt eine kräftige, klare, aber schwere Färbung.

Auch auf dem dritten Bilde — rechts oben —, der Darstellung des heiligen Hieronymus[1]), (Nürnberg, germ. Museum Nr. 210. Vorderseite. Holz 130 × 73. Wallerstein S.) liegt der Horizont sehr hoch.

Rechts im Mittelgrund sehen wir eine gotische Kapelle, vor welcher ein Baum steht. In einer Höhlung desselben steckt das Crucifix, vor dem der Heilige kniet. Die auch hier ganz unverhältnismässig grosse Gestalt des grauhaarigen und graubärtigen Hieronymus ist oben entblösst und zeigt wenig durchgebildete Formen, während den unteren Teil des Körpers der lange, rote Mantel verhüllt, dessen einer Zipfel, nebst dem Kardinalshut und der roten Gürtelschnur, an dem Ast eines weiter links stehenden Baumes hängt. In der rechten Hand hält der Heilige den Stein, vor ihm liegen Buch und Totenkopf.

Vergleichen wir diesen Hieronymus mit den Darstellungen desselben Heiligen aus Schaeufeleins Jugendzeit[2]), so fällt uns sofort der gewaltige Unterschied zwischen dieser groben, plumpen, nichtssagenden Gestalt und der fein durchgeführten, gehaltvollen Erscheinung des Hieronymus auf den letzterwähnten Bildern ins Auge, welche wohl kaum von derselben Hand stammen können.

Auf dem Wege, der aus dem Hintergrund nach vorn führt, erblicken wir den Löwen des Heiligen, der mit einem Stecken, welchen er in der linken Vorderpranke hält, zwei beladene Kameele vor sich hertreibt.

---

1) Waagen: Kunstw. und Künstler I. 191.

2) Seite 35 und 36.

Auf grosse Natürlichkeit erhebt dieser Löwe wohl keinen Anspruch. Bezeichnet ihn doch der Katalog des germanischen Museums sogar als „Bären“!

Betrachten wir die verhältnismässig recht natürliche Wiedergabe, die der Löwe des Hieronymus sonst durch Schaeufelein findet, so mutet uns dieses Untier ganz seltsam an. Auch die beiden Kameele gleichen viel mehr Lamas oder ähnlichen Tieren als dem „Schiff der Wüste“.

Zur Erklärung sei hinzugefügt, dass diese Scene einer alten Legende entnommen ist, nach welcher der Löwe des heiligen Hieronymus einst eine Karawane zurückgetrieben hat, welche den Klosteresel gestohlen hatte.[1])

Fassen wir einmal kurz alles das zusammen, was uns an diesen drei Bildern fremdartig erscheint, so sind es die groben, ungeschickten Gestalten, die mangelhafte Wiedergabe der Tiere und die ganz abweichende Behandlung der Landschaft, sowohl im allgemeinen als auch im besonderen, hauptsächlich was die Färbung des Laubwerkes und der Wiesen betrifft.

In technischer Beziehung zeigt der Maler dieser Bilder allerdings ganz unverkennbare Verwandtschaft mit Schaeufelein: auch hier herrscht die zeichnende Manier unbedingt vor, auch hier finden wir ganz dieselbe Behandlung der Haare, Augen und Hände, aber durchaus nicht in der flotten, geschickten Art und Weise unseres Meisters, welche eine unbedingte Herrschaft über die techniche Seite der Kunst voraussetzt, sondern trotz alledem so beschaffen, dass sich deutlich eine weniger gelenke, ungeübte Hand verrät. Lobend müssen wir diesen Mängeln gegenüber die klare, kräftige, wenn auch schwere Färbung dieser drei Bilder hervorheben, welche die anderen Tafeln dieses Altars, welche sicher von Schaeufeleins Hand stammen, nicht besitzen.

Ich möchte noch einen Schritt weiter gehen und diese drei Bilder nicht nur unserem Meister absprechen, sondern einem ganz Bestimmten seiner Schüler zuschreiben. Und zwar aus folgendem Grunde. In der Rathaussammlung zu Nördlingen befindet sich

---

1) Siehe Waagen: Kunstw. u. Künstler I. 191.

eine „Heimsuchung“ aus Sebastian Daigs bester Zeit, auf der uns einzelne Eigenschaften der soeben besprochenen Bilder in ganz auffallender Weise wiederbegegnen.

Wir sehen hier dieselben plumpen, ungeschlachten Gestalten von unverhältnismässiger Grösse, denselben hochliegenden Horizont, so dass der Himmel kaum sichtbar ist, in übermässiger Fülle angebrachte Bäume und Sträucher von ganz eigentümlichem Grün und eine ähnliche Färbung der Tafeln, so dass man sich fast veranlasst fühlen möchte, auch diese drei Bilder des Maihinger Altarwerkes der Hand des Sebastian Daig zuzuschreiben, dessen Hülfe Schaeufelein schon in früheren Jahren, bei dem Auhausener Altar[1]), einmal in Anspruch genommen hatte, ohne jedoch diese Möglichkeit als eine unwiderlegliche Thatsache hinstellen zu wollen.

Das vierte Bild der Innenseite — rechts unten — stellt die heilige Brigida von Kildare[2]) in einer Säulenhalle vor dem Crucifix dar. (Nürnberg, germ. Museum Nr. 207. Vorderseite. Holz 102 × 65. Wallerstein S.)

Dasselbe steht ganz rechts. Die Gestalt des Heilands — in natürlicher Grösse — ist etwas kurz und sehr wenig modelliert. Auf der linken Seite kniet die Heilige mit einem Lichte in der Hand, von dem das Wachs auf den entblössten Arm träufelt. Arm und Hand sind verzeichnet, das Gesicht ist von etwas leerem Ausdruck, wie bei vielen Frauengestalten des Meisters.

Die den Hintergrund bildende Landschaft, auf die man über eine niedrige Mauer Ausblick gewinnt, ist im Gegensatz zu den drei anderen Gemälden, welche des Altars Innenflügel schmückten, mit grosser Feinheit und Liebe, in echt Schaeufelein'scher Manier ausgeführt.

An eine Wiese stösst ein kleiner Teich, der durch Wasservögel belebt ist, links befindet sich eine Kapelle, dahinter steigen bewaldete Hügel empor. Der Himmel ist blau und an einigen Stellen mit leichten weissen Wolken bedeckt.

---

1) Seite 44.

2) Waagen: Kunstw. u. Künstler I. S. 180. Mayer: Allgemeine d. Biographie. Nagler: Künstlerlex. Bd. 15.

Die Färbung dieses Bildes, welches in kompositioneller wie technischer Beziehung sich als sicheres Werk Schaeufeleins erweist, ist etwas matt.

In den drei Passionsscenen auf der Aussenseite des Altars treffen wir zum grossen Teil wieder bekannte Kompositionen an, welche kurz behandelt werden können.

Die Gefangennahme Christi — links oben — (Nürnberg, germ. Museum Nr. 209. Rückseite. 130 × 73. Wallerstein S.) geht in einer kahlen, hügeligen Landschaft vor sich. Nur rechts im Hintergrund sind einige Baumgruppen.

Christus, in ungeschickter, gänzlich verzeichneter Stellung, ist zu Boden geworfen worden. Seine Hände sind bereits gefesselt, um seinen Leib hat man einen Strick gelegt, welchen an dem einen Ende ein rechts stehender Kriegsknecht gefasst hat, während ein hinter dem Heiland knieender Häscher in der erhobenen Hand das andere Ende hält und zugleich mit der gewaltigen Faust Christus zu Boden drückt. Links schleicht sich der Verräter Judas fort.

Die Mittelgruppe bilden vier Personen: ein Jünger — dem Typus nach Petrus —, links daneben ein Mann mit einer Laterne, der laut schreiend den Mund aufsperrt, und dahinter zwei Kriegsknechte, von denen aber nur die behelmten Köpfe sichtbar sind.

Die drei Knechte scheinen Petrus fassen zu wollen, der seinen rechten Arm hoch emporhebt.

Leider ist gerade dieser Teil des Bildes so schlecht erhalten, dass man über die dargestellte Scene kein sicheres Urteil fällen kann.

Vielleicht soll der schreiende Knecht den Malchus darstellen, dem Petrus das Ohr abschlug!

Die Komposition dieser sehr bewegten, lebendigen Scene ist nicht recht gelungen. Es fehlt, da zwei Hauptgruppen vorhanden sind, der Mittelpunkt der Handlung, auch sind die Stellungen einzelner Gestalten nicht leicht und natürlich, sondern krampfhaft und gezwungen. Häufige Verzeichnungen, besonders in der Gestalt des Christus, kommen vor, auch die Färbung des Bildes, das einen etwas matten, grauen Ton besitzt, lässt zu wünschen übrig.

Das nächste Bild der Folge — früher rechts oben — enthält die Geisselung Christi (Nürnberg, germ. Mus. Nr. 210. Rückseite. 130 × 73. Wallerstein S).

In einer Säulenhalle ist Christus zu Boden geworfen worden. Seine linke Hand ist an eine in der Mitte stehende Säule gebunden. Die Stellung des halb liegenden Körpers ist trotz der notwendigen Verkürzungen sehr richtig und geschickt gezeichnet. Links steht ein Scherge, der mit der rechten Hand Christus an den Haaren packt und in der anderen drohend eine dreischwänzige, mit Stacheln besetzte Geissel schwingt. Ein zweiter Knecht zieht an einem Strick, der um Christi Leib gelegt ist und um die Säule herumläuft.

Links neben der mittelsten Säule sehen wir zwei Juden, rechts, hinter einer niedrigen Mauer, die mater dolorosa mit Johannes.

Fast sämtliche Gestalten sind die gewöhnlichen typischen Erscheinungen. Die Zeichnung ist korrekt, und auch in der Färbung übertrifft diese Komposition das vorhergehende Bild. Die letzte der Passionsscenen, die Kreuztragung, ist ganz nach dem gewöhnlichen Schema komponiert. (Nürnberg, germ. Mus. Nr. 208. Rückseite. Holz 120 × 65. Wallerstein S.)

Christus ist unter der Last des Kreuzes zu Boden gesunken. Die beiden Henker halten aber hier in ruhiger Stellung die beiden Enden des Strickes, der um Christi Leib geschlungen ist, und suchen den Heiland weder durch Drohungen noch durch Schläge zum Weitergehen zu bewegen. Augenscheinlich haben sie eingesehen, dass ihre ferneren Misshandlungen ohne Nutzen sein würden. Die Kraft Christi ist erschöpft. Sie warten deshalb geduldig, bis Simon von Kyrene, welcher schon hülfsbereit das Ende des Kreuzstammes anfasst, ihrem Opfer die Last abgenommen hat. Im Mittelgrund ist noch ein Kriegsknecht mit einer Lanze, sowie der Kopf eines bartlosen Mannes sichtbar. Weiter hinten links steht wieder die mater dolorosa mit Johannes, wie es scheint, auf den Stufen einer Treppe, welche zu dem Gebäude hinauf führt, das den Hintergrund bildet. Rechts ist Ausblick in eine Landschaft.

Bis auf den grau gekleideten Christus herrschen auf diesem Bild in den Gewändern die Farben Grün und Rot ganz auffällig

vor. Selbst Maria, sonst durchgängig blau gekleidet, hat hier ein grünes Gewand an.

Lobenswert sind die äusserst lebendig behandelten Hände sämtlicher Personen, wie überhaupt auch hier die Zeichnung korrekt ist, und die Farben kräftig und lebhaft erscheinen.

Die vierte Tafel der Aussenseite — rechts unten — enthält den Stammbaum von Ordensstiftern auf blauem Grunde (Nürnberg, germ. Mus. Nr. 207. Rückseite. Holz 102×65. Wallerstein S.). Unten links ist Kopf und Brust eines liegenden Bischofs sichtbar, aus dessen Körper ein Stamm herauswächst, der sich nach oben in verschiedene Zweige teilt. Aus den einzelnen kelchförmigen Blättern derselben wachsen nur mit dem Oberkörper sichtbare Nonnen- und Mönchsgestalten heraus.

Die einzelnen Figuren sind sorgfältig und lebendig gezeichnet.

Irgend eine näheren Aufschluss gebende Beischrift ist nicht angebracht, auch kein Wappen ist vorhanden.

Epitaph in der Georgskirche zu Dinkelsbühl von 151..

Waagen[1]) sah in der Georgskirche der alten Reichsstadt Dinkelsbühl, im rechten Seitenschiff, ein „Epitaph, 151. bezeichnet, mit einer Himmelfahrt der Maria, darunter der knieende Stifter zwischen dem heiligen Andreas und einem Engel mit dem Kreuz seines Martyriums, das in Färbung und Behandlung an Schaeufelein erinnern" soll.

Ich habe dasselbe dort nicht mehr vorgefunden und muss mich deshalb mit der einfachen Erwähnung der Waagen'schen Notiz begnügen.

„Scenen aus dem Leben des heiligen Ulrich" in Schleissheim.

Da des alten Holbein Sebastiansaltar, der, wie schon erwähnt[2]), 1515 oder 1516 entstanden ist und sich früher in der Salvatorkirche zu Augsburg befand[3]), auf Schaeufeleins Hauptwerke aus den Jahren 1520 und 1521 — besonders auf den Zieglerschen Altar — von ganz unverkennbarem Einfluss gewesen ist, Schaeufelein

1) Kunstw. und Künstler I. 336.

2) Seite 13.

3) Jetzt in München, alte Pinakothek. Kat. Nr. 209, 210, 211.

also denselben aus eigner Anschauung gekannt haben muss, so können wir einen Aufenthalt unseres Meisters in Augsburg zwischen den Jahren 1516 und 1520 voraussetzen und daraus schliessen, dass ein Werk desselben, welches für Augsburg bestimmt war, während oder doch wenigstens infolge dieses Aufenthaltes, d. h. kurz nachher, entstanden ist.

Leider sind uns nur noch sehr geringe Reste dieses Werkes, augenscheinlich eines Altars, erhalten.

Es sind dies zwei kleine Tafeln in der Schleissheimer Galerie mit Scenen aus dem Leben des heiligen Ulrich, welche dort dem Sebastian Daig zugeschrieben werden, aber ganz sicher von Schaeufeleins eigner Hand stammen.[1])

Nach den erklärenden Unterschriften auf den Tafeln stellt das eine Bild dar: „Wie S. Ulrichs vatter in dem abt zu s. Gallen bewolich hat“, und das andere zeigt uns: „Wie er bald hir zu Augsburg erwelt und am mittwochtag weicht ward.“

Die Worte der letzteren Inschrift „hir zu Augsburg“ deuten darauf hin, dass diese Tafeln zu einem Altarwerk in der Stadt Augsburg gehörten, wo ja der heilige Ulrich als Patron des Bistums hohe Verehrung genoss.

Vielleicht befand sich der Altar Schaeufeleins in der dortigen Ulrichskirche, zu deren Chor Kaiser Max selbst im Jahre 1500 den Grundstein gelegt hatte.

Die eine der beiden Tafeln stellt also dar, wie der kleine Ulrich dem Abt von St. Gallen zugeführt wird. (Schleissheim, Nr. 161. Holz 62×33.)

Vor der Klosterpforte, auf der rechten Seite des Bildes, steht der Abt in schwarzem, faltigem Gewande und reicht dem kleinen Ulrich, der rot gekleidet, mit einem Buch in der Hand vor ihm steht, freundlich die Hand. In der Klosterthür sind noch zwei Mönche sichtbar. Hinter Ulrich steht dessen Vater in grauem, pelzbesetztem Gewand und schiebt, während er selbst ehrfurchtsvoll den Hut gezogen hat, den Sohn ermutigend vorwärts. Ein

---

1) W. Schmidt machte in der Zeitschrift für bildende Kunst II. 166 zuerst hierauf aufmerksam.

zweiter Begleiter Ulrichs, ein bärtiger Mann in rotem Gewande, ist nur teilweise sichtbar.

Die einzelnen Gestalten sind mit grosser Sorgfalt behandelt. Der milde Ernst in des Abtes Antlitz bildet einen vortrefflichen Gegensatz zu dem freudig und voll Vertrauen aufschauenden Knabengesicht.

Die zweite Tafel enthält die Weihung Ulrichs zum Bischof (Schleissheim, Nr. 160, Holz 62×33). Vor dem Altar einer gotischen Kirche steht der Weihbischof und streckt segnend die Rechte über den im Bischofsornat vor ihm knieenden Ulrich aus, während er zugleich mit der anderen Hand dessen Schulter berührt. Mehrere Priester wohnen der feierlichen Handlung bei.

Beide Tafeln sind in der flotten, zeichnenden Manier Schaeufeleins ausgeführt, die Umrisse der Figuren sind fast überall deutlich sichtbar, an einzelnen Stellen ist sogar der Schatten durch Schraffierung hergestellt, aber in dem kräftigen, leuchtenden Kolorit, der harmonischen Farbenstimmung — in der zweiten Tafel leider durch das viele Gold etwas gestört — äussert sich doch schon in den Anfängen der Einfluss des Holbein'schen Werkes, das einen ganz gewaltigen Eindruck auf Schaeufelein gemacht haben muss.

Ein drittes zu dieser Folge gehörendes Bild kenne ich leider nur aus einer Photographie [1]). Es ist mir trotz aller Nachforschungen und Erkundigungen bis jetzt auch noch nicht gelungen ausfindig zu machen, wo das Original zu dieser Photographie sich eigentlich befindet.

St. Ulrich als Knabe schreitet mit dem Wanderstab in der Hand nach rechts und wendet den Kopf nach einer links befindlichen Gruppe zurück. Hier steht ein reichgekleideter Mann, der mit redender Gebärde beide Hände erhebt, neben ihm — gegen Ulrich hin — eine weinende Frau, welche ein langes, schmales Tuch, das von ihrer Haube herabhängt, mit der Linken nach den Augen führt. Hinter beiden sind noch drei Begleiter sichtbar. Den Hintergrund bildet links ein Haus, rechts Gebüsche und Gebäude. Man könnte diese Scene als Abschied Ulrichs von den Seinen be-

---

1) Im Besitz des Herrn Dr. Scheibler in Godesberg.

zeichnen und müsste sie infolgedessen in der Reihenfolge der Tafeln an erste Stelle setzen.

Die Gestalt des kleinen Ulrich ist hier dieselbe wie auf dem Schleissheimer Bilde. Auch die anderen Gestalten tragen so echt Schaeufelein'schen Charakter, dass an der Zusammengehörigkeit dieser drei Bilder nicht zu zweifeln ist.

In Einzelheiten nachzuweisen, dass die Schleissheimer Bilder Schaeufelein selbst, nicht Daig zuzuschreiben sind, ist nicht nötig. Es genügt, darauf hinzuweisen, dass sie Schaeufeleins Eigenheiten und Vorzüge — besonders in technischer Beziehung — deutlich zeigen und sämtliche uns bekannte Werke Daigs, selbst die seiner besten Zeit[1]), an Güte bei weitem übertreffen.

Eine angenehme Aufgabe ist es, als Abschluss dieser zweiten Periode einige Arbeiten Schaeufeleins nennen zu können, welche als seine Hauptwerke betrachtet werden können und den Höhepunkt seiner malerischen Thätigkeit bezeichnen.

Seltsam und fast unerklärlich ist es freilich, dass wir nach einer Zeit des reichsten, aber ungleichwertigen Schaffens plötzlich aus dem kurzen Zeitraum von zwei Jahren, 1520 und 1521, drei Werke besitzen, welche, in aufsteigender Entwickelung sich immer mehr verbessernd, unseren Meister in einem ganz anderen Lichte zeigen und ihm eine ganz andere Stellung in der Geschichte der deutschen Kunst sichern würden, wenn wir nach ihnen allein unser Urteil zu fällen hätten.

Sehen wir zunächst, wodurch sich diese drei Werke — es sind der Altar in der Georgskirche zu Tübingen, das Epitaph Jörg Brigels und der berühmte Ziegler'sche Altar — so sehr vor anderen Arbeiten Schaeufeleins auszeichnen, so müssen wir sowohl kompositionelle als technische Vorzüge anerkennen. Zumeist beruht die Komposition allerdings auf alten, bekannten Grundlagen, doch ist sie reicher, besser durchdacht und ausserordentlich dramatisch behandelt. Die Zeichnung ist immer korrekt. Die einzelnen Gestalten sind nicht typisch, leer und ausdruckslos, sondern gehaltvolle, charakteristisch aufgefasste und durchgeführte, indivi-

---

1) Z. B. im Nördlinger Rathaus.

duelle Persönlichkeiten treten uns entgegen: Männer voll Kraft und Leben, Frauen voll Empfindung und Innigkeit. Die zeichnende Manier tritt gegen die malerische Behandlung jetzt fast vollständig zurück. Die Farben werden sorgfältig, etwas stärker als gewöhnlich aufgetragen, verrieben und abgetönt, so dass die Vorzeichnung fast nirgends sichtbar ist. Tiefe, satte, glänzende Farben in harmonischer Stimmung kommen zur Verwendung, und ein warmer, goldiger Ton bricht sich allmählich Bahn, der im Ziegler'schen Altar seinen höchsten Triumph feiert.

In der Gewandbehandlung finden wir natürlichere Faltenmotive und brokatene Stoffe, deren Muster durch sorgfältiges Auftupfen der Farbe fast reliefartig hergestellt ist.

Fragen wir uns, woher dieser plötzliche Umschwung herrührt, so können wir allerdings nicht leugnen, dass Holbeins Sebastiansaltar, den Schaeufelein, wie schon erwähnt, kurz vorher in Augsburg gesehen haben muss, ganz entschieden von Einfluss gewesen ist, denn dessen harmonische Färbung und herrlicher Goldton hat die empfängliche künstlerische Natur unseres Meisters ganz sicher zur eifrigen Nachahmung angespornt, aber hauptsächlich müssen wir ihn dem sehr einfachen Grunde zuschreiben, dass Schaeufelein auf diese drei Werke den grössten Fleiss und die grösste Sorgfalt verwendet hat, dass er sie mit Lust und Liebe und dem Aufwand seines ganzen reichen Könnens vollendete.

Vielleicht aus dem sehr prosaischen Anlass, dass diese Werke besser bezahlt wurden — für den Ziegler'schen Altar wenigstens erhielt der Meister, wie wir sehen werden, eine für die damalige Zeit sehr bedeutende Summe —, vielleicht aber hatte Schaeufelein auch, da Nördlingen und Umgebung in den vorhergehenden Jahren mit Altären ja reichlich „versorgt“ war, jetzt endlich Zeit und Musse gefunden, einige Bestellungen mit Bedacht und Ueberlegung auszuführen, wozu er vorher im Drange der sich häufenden Arbeit nicht im stande gewesen war.

In den künstlerischen Fähigkeiten des vierzigjährigen Meisters ist sicher keine Wandlung eingetreten, denn die Bilder seiner späteren Zeit — ja schon ein Werk, das wahrscheinlich aus dem Jahre 1522 stammt — zeigen durchaus nicht diese glänzenden

Eigenschaften, sondern stehen auf gleicher Stufe mit den früher besprochenen Arbeiten.

Altar in Tübingen von 1520.

Betrachten wir diese Hauptwerke Schaeufeleins etwas näher, so tritt uns zunächst der bis jetzt recht wenig beachtete und gewürdigte Altar[1]) in der Georgs- oder Stiftskirche zu Tübingen entgegen.

Er hängt jetzt im Chor an der rechten Wand und bildet mit seiner leuchtenden Farbenpracht einen wohlthuenden, lebensfreudigen und lebensfrischen Gegensatz zu den ringsumherstehenden, verwitterten Steinsarkophagen württembergischer Fürsten und Fürstinnen!

Die Innenseiten sind auf Goldgrund gemalt, welcher oben durch flache Bögen, die mit Ranken, Blättern und Blumen geschmückt sind, abgeschlossen wird.

In der Mitte befindet sich ein Kalvarienberg[2]), auf dem linken Flügel die Kreuztragung, auf dem rechten die Beweinung Christi, so dass die Bilder, von links beginnend, eine zeitliche Folge bilden. Der geschlossene Altar zeigt eine Darstellung des Oelberges. Sämtliche Kompositionen lehnen sich, wenn auch durch viele Figuren bereichert, an alte, bekannte Schemata an.

Das Mittelbild mit dem Kalvarienberg (Holz 153×152) enthält zahlreiche Figuren in lebendiger Stellung und geschickter Anordnung.

Die in furchtbarem Schmerz sich krümmenden Gestalten der beiden Schächer, welche aber nur an den Füssen festgenagelt, sonst mit Stricken an ihre Kreuze gebunden sind, bilden einen herben Gegensatz zu dem edlen, lautlos duldenden Christus am mittleren Kreuz. Der fromme Schächer an dem linken Kreuz legt den Kopf zurück und schaut gläubig zu dem Himmel empor, von dem er Erlösung von seinen Leiden und Vergebung seiner Sünden erwartet, während der Gottlose auf der anderen Seite, mit spitzem, rotem Vollbart und struppigem Haar, in finsterem Trotze vor sich hinstarrt.

---

1) Foerster: Geschichte d. d. Kunst II. 313. Nagler: Künstlerlex. Bd. 15 S. 106. Waagen: Kunstw. und Künstler II. 232.

2) Siehe die Abbildung.

Vor dem Kreuz Christi kniet Maria Magdalena in brokatenem Gewande und blickt, den Stamm verzweifelnd mit beiden Händen umklammernd, zu dem Gekreuzigten empor. Links befindet sich Maria, von Johannes gestützt. Ihr thränenloses Auge ist weit geöffnet und blickt starr zu Boden. Der furchtbare Schmerz hat die unglückliche Mutter gegen alles, was um sie vorgeht, gänzlich teilnahmlos gemacht.

Hinter dieser Gruppe sind zwei heilige Frauen sichtbar, deren eine ebenfalls ein brokatenes Gewand trägt. Vorn links, vor dem Kreuz des frommen Schächers, sitzt eine heilige Frau, ganz versunken in Weh und Trauer.

Auf der rechten Seite des Bildes stehen zahlreiche Knechte und Bewaffnete. Zunächst der gläubige Hauptmann in reichem, ritterlichem Kostüm: mit der behandschuhten Rechten deutet er auf den gekreuzigten Heiland und spricht die Worte, welche auf einem Spruchband über seinem Haupte zu lesen sind: „Vere, vere filius dei erat iste!“, während ein unmittelbar neben dem Kreuz stehender Landsknecht gleichfalls mit staunender Gebärde emporblickt. Hinter diesem sind noch mehrere Bewaffnete — einige jedoch nur zum Teil — sichtbar. Einer derselben hält das Rohr mit den in Essig getränkten Schwämmen, ein anderer die oben gabelförmig auslaufende Stange, welche zur Aufrichtung des Kreuzes diente.[1])

Rechts neben dem gläubigen Hauptmann stehen zwei Henkersknechte mit wahren Galgenphysiognomien, die um Christi Gewand würfeln, welches der eine von ihnen in der Hand hält.

Während alle diese Gestalten zwischen dem Kreuz des Heilands und dem des gottlosen Schächers sichtbar sind, befindet sich rechts von letzterem noch eine Gruppe von vier Personen. Ganz vorn steht, in Brokatstoff gekleidet, ein Mann, dessen scharf ausgeprägtes Gesicht, im Profil sichtbar, einen harten und grausamen Ausdruck besitzt. Seine linke Hand stützt er auf das vordere Ende eines gewaltigen „Morgensternes“, dessen Griff auf dem Boden ruht. Hinter ihm sind noch die Köpfe zweier Männer

1) Seite 91.

sichtbar: augenscheinlich ein Jude und ein Kriegsknecht, da der eine eine pelzbesetzte Mütze, der andere einen Helm trägt. Weiter rechts steht ein Jude in gelbem Mantel.

Der landschaftliche Hintergrund ist links sehr reich ausgestattet, rechts dagegen etwas kahl und leer. Im Mittelgrund sehen wir zunächst einen durch Reiter und Fussgänger belebten Weg. Ganz links befindet sich ein kleiner See, in den ein Schloss zum Teil hineingebaut ist. Links vom Kreuz des Heilands, ganz im Hintergrund, ist ein aufsteigender Berg mit einer Stadt, dessen Gipfel durch eine Burg gekrönt wird. Nach rechts hin fällt dieser Berg in einer schrägen Linie ganz allmählich ab. Der Horizont ist kahl, nur ganz rechts sind einzelne Bäume sichtbar.

Auf dem Mittelbild befindet sich auch die Bezeichnung. Der Fussblock des rechts stehenden Kreuzes trägt die Zahl 1520, während unmittelbar darunter auf dem Boden, nicht in der gewöhnlichen, zum Monogramm gehörigen Art, sondern naturgetreu ausgeführt, eine Schaufel mit abgebrochenem Stil gemalt ist, welche in dieser absichtlichen Zusammenstellung mit der Jahreszahl als Bezeichnung anzusehen ist.

Die Kreuztragung des linken Flügels ist ebenfalls eine reiche, dramatisch bewegte Komposition. (Holz 153×70.)

Den Mittelpunkt bildet Christus mit dem Kreuz auf der Schulter. Seine rechte Hand hält den Zipfel des Schweisstuches, dessen anderes Ende die links knieende Veronika fasst, wodurch, wie unabsichtlich, die Fläche des Tuches mit dem abgedrückten Antlitz des Heilands sichtbar wird.

Hinter Veronika, am Fussende des Kreuzes, steht Simon von Kyrene.

Drei Henkersknechte sind beschäftigt, den ermatteten Christus zur Eile anzutreiben. Der eine Scherge schwingt drohend einen Hammer, ein anderer, hinter Christus stehend, beugt sich über denselben, streckt höhnend die Zunge heraus und scheint nicht übel Lust zu verspüren, ihm auf das Haupt zu speien. Der dritte Henker in geschlitztem, gepufftem und wattiertem Gewand eines Landsknechtes — mit seinem spitzen, weissen „Clownhut“ eigent-

lich eine sehr drollige Erscheinung — hebt sogar, wie zum Schlage, drei gewaltige eiserne Nägel empor.

Hinter dieser Gruppe sind noch die Köpfe von drei Landsknechten sichtbar.

Links im Mittelgrund, von einem Trupp Landsknechte gefolgt, nahen sich die Freunde Christi: Maria mit Nikodemus (oder Joseph von Arimathia), dahinter Johannes und zwei heilige Frauen. Den Hintergrund links und in der Mitte bildet ein gewaltiges Bauwerk mit einem dicken, runden Turm, rechts bietet sich ein Ausblick in eine Landschaft.

Die Beweinung Christi auf dem rechten Flügel (Holz 153×70) zeigt einige Abweichungen von dem sonst üblichen Schema.

Vor allem hält hier Maria, vorn rechts auf dem Boden sitzend, den Oberkörper des Sohnes auf dem Schooss. Der Unterkörper ruht auf dem Leichentuch, die Beine sind angezogen, so dass die Fusssohlen glatt aufliegen, der linke Arm hängt schlaff und haltlos über der Maria Knie herab, auch der Kopf ist herabgesunken und macht mit dem geöffneten Mund und den gebrochenen Augen einen grässlichen Eindruck. Der Körper, blutüberströmt, weist die gedunsenen, blutgefüllten Wundmale auf und ist trefflich gezeichnet und modelliert.

Hinter dem Heiland, in brokatenem Kleide, kniet Maria Magdalena, welche in der Linken das weisse, goldverzierte Salbgefäss trägt, dessen Deckel sie mit der anderen Hand emporhebt. Von der um das Gefäss laufenden Inschrift (memento mori!) sind nur die Buchstaben MEMENT sichtbar. Hinter Maria Magdalena erblicken wir noch zwei heilige Frauen, welche mit gefalteten Händen bekümmert auf den Leichnam herabschauen.

Hinter Maria, sie stützend, steht Johannes, neben ihm noch eine verhüllte Frauengestalt, welche weinend den Mantelzipfel an die Augen führt.

Im Mittelgrunde links erhebt sich ein Hügel mit der Grabhöhle. Joseph von Arimathia und Nikodemus sind darin beschäftigt, das steinerne Grab zur Aufnahme der Leiche vorzubereiten.

Rechts im Hintergrund ist Golgatha mit den drei Kreuzen sichtbar.

In der Mitte bildet ein See mit Bauwerken und dahinter aufsteigende Berge den Hintergrund.

Auf die Aussenseite der Flügel ist ein Oelberg in der bekannten Komposition gemalt, der durch die schmale Holzleiste, welche beim Oeffnen der Flügel zum Anfassen dient, in zwei Teile zerlegt wird.

Auf der linken Hälfte kniet Christus, nach links gewendet, und streckt flehend beide Hände — mit den Innenflächen nach oben — zu dem Engel empor, der, nur mit dem Oberkörper sichtbar, in einer Wolkenglorie zwischen zwei Felsspitzen erscheint und dem Heiland einen goldenen Kelch darreicht, aus dem ein kleines rotes Kreuz hervorragt.

Links im Vordergrund sitzt Petrus mit dem Schwert an der Seite.

Im Hintergrund dehnt sich ein Gebirge aus. Davor ist eine Stadt sichtbar, deren Thoren ein Reiter auf einem Schimmel zueilt.

Auf der rechten Seite, also der Aussenseite des rechten Flügels, liegen ganz vorn die beiden anderen schlafenden Jünger: Johannes und Jakobus, während aus dem Hintergrund Judas mit den Häschern naht. Der zu dessen Seite gehende Kriegsknecht hat ihn am Arm gepackt, denn er traut Judas nicht und fürchtet, dass der Verräter auch ihn hintergeht. Mehrere Knechte folgen, grell durch eine Fackel beleuchtet. Ein anderer Trupp ist in einer Bodensenkung weiter links sichtbar.

Ganz vorn rechts kniet die Familie des Stifters: ein blonder Knabe und zwei Mädchen, alle rot gekleidet, ein blonder, bartloser Mann in schwarzem, pelzbesetztem Gewande und eine Frau in schwarzem Kleid, mit einem weissen Kopftuch.

Ein Wappen oder eine Inschrift, welche über den Stifter Aufschluss geben könnten, ist nicht vorhanden.

Die Darstellung des Oelbergs ist, da der Altar wahrscheinlich lange Zeit geschlossen war, leider sehr schlecht erhalten. Ein gelber Schmutzüberzug bedeckt gleichmässig die ganze Fläche, so dass ein Urteil über den Wert oder Unwert dieser einfachen, oft benutzten Komposition in technischer Beziehung nicht zu fällen ist. Die Innenseiten dagegen strahlen noch jetzt in der frischen Pracht ihrer kräftigen, harmonisch gestimmten Farben, durch die sie alle

früheren Werke Schaeufeleins in den Schatten stellen und in der sie nur durch die beiden anderen Hauptwerke des Meisters aus dem folgenden Jahre, 1521, das Epitaph Jörg Brigels und den Ziegler'schen Altar, übertroffen werden.

Epitaph Jörg Brigels von 1521.

Das schon früher erwähnte[1]) Epitaph Jörg Brigels, früher in der Georgskirche, jetzt in der Rathaussammlung zu Nördlingen, stellt nach der oben vorgenommenen Berichtigung „den Abschied Christi von den Frauen dar"[2]) (Holz 149 oder 185×92), welcher wieder unverkennbare Verwandtschaft mit den entsprechenden Holzschnitten in Dürers grosser (B. 92) und kleiner (B. 21) Passion zeigt.

Die Scene spielt vor einer ausserordentlich reichen Hallenarchitektur, zu welcher rechts einige Stufen emporführen.

Die Hauptgruppe bilden Christus, eine edle, herrliche Gestalt, und die vor ihm knieende Maria, welche mit flehender Gebärde beide Hände auf des Sohnes Arm legt, als ob sie ihn dadurch zurückhalten wolle, indes sich Christus liebevoll tröstend zu der vergeblich bittenden Mutter herabneigt.

Schmerz und Kummer über die Trennung von dem geliebten Sohn sind in den Zügen der letzteren deutlich ausgeprägt.

Auch Petrus, der unmittelbar hinter Christus steht, scheint durch freundlichen Zuspruch den Frauen den Abschied erleichtern zu wollen. Hinter ihm sind noch die Köpfe von zwei Jüngern, wohl des Johannes und Jacobus, sichtbar.

Auf der rechten Seite bilden vier Frauen die Begleitung der Maria.

Zwei befinden sich unmittelbar neben derselben, die anderen beiden sehen wir unter dem Portal der Halle. Eine der letzteren verbeugt sich, nach orientalischer Sitte die Arme über der Brust verschränkend, die andere führt still weinend den Zipfel ihres Kopftuches an die Augen, während von den bei Maria stehenden

1) Seite 64, 65, 66.

2) Beyschlag: II. 53. Füssli: Künstlerlex. 7/8 S. 1473. Janitschek: Gesch. d. d. K. III. 373. Mayer: Allgemeine d. Biographie. Meusel: Museum X. 327. Muther: Festgabe für Springer S. 169. Nagler: Künstlerlex. Bd. 15 S. 106 Waagen: Kunstw. u. Künstler I. 356.

Frauen eine die knieende Mutter des Herrn stützt, die andere aber mit gefalteten Händen bekümmert auf den scheidenden Heiland blickt.

Auch von dem Balkon des Hauses, im ersten Stockwerk, sieht ein Mann mit langem Bart, in braunem Gewande auf die rührende Abschiedsscene, die sich zu seinen Füssen abspielt, herab.

Im Mittelgrunde, auf einem in die Ferne führenden Wege, sind noch fünf Männer, wohl Jünger Christi, welche vorausgegangen sind, sichtbar.

Den Hintergrund bildet ein hoher, oben in Wolken gehüllter Berg, an dessen Fuss sich einzelne Häuser befinden.

Die Stifter sind auch hier unten auf einem schmalen Streifen dargestellt, den nur eine schmale Holzleiste von der obigen Scene trennt.

Von links nach rechts gehend sehen wir zunächst einen Mann mit einem ganz unbekannten, nicht zu erklärendem Wappen, dann zwei Knaben und einen Mann mit dem oben [1]) beschriebenen Brigel'schen Wappen.

In der Mitte befinden sich zwei grosse gegenüberstehende Wappen, links das der Familie Fleischmann [2]) und rechts das Münzmeisterwappen: in weissem Felde 3 Hammer und 2 Stemmeisen, aus der Helmzier wächst ebenfalls ein Hammer heraus. Es folgen dann ein Mädchen mit einer Frau und wieder zwei Mädchen mit einer Frau, hinter welcher das schon auf dem Epitaph von 1517 befindliche Wappen, wie seiner Zeit erwähnt [3]), wohl der Familie der Frau Brigel — einer geborenen „Bössin" — zugehörig, angebracht ist.

Es sind also dieselben Personen, wie auf dem Epitaph der Anna Brigel von 1517, nur ist ganz links noch der eine Stifter mit dem unbekannten Wappen hinzugefügt worden.

Auf diesem unteren Streifen befinden sich auch die bereits erwähnten [4]) Täfelchen, von denen das eine leer ist, das andere aber die schon mitgeteilte [5]) Inschrift: „Anno dm. 1515 jar an sant Philipp un Jacobi tag starb der erbar Lenhart Fleischmann, dem got gnad'!" trägt.

1) Seite 68. 2) Seite 68. 3) Seite 68. 4) Seite 66. 5) Seite 65.

Auch die bereits angeführte [1]) Ueberschrift dieses Epitaphs wollen wir hier der Vollständigkeit halber noch einmal wiederholen. Sie lautet: „Anno dm. 1521 jar starb der erbar wolgeacht Jorg prigel Münczmaister am achte tag marci am Freitag vor letare de got g.“

Da Jörg Brigel schon Anfang März 1521 starb, so können wir annehmen, dass auch das Epitaph noch in diesem Jahre vollendet worden ist.

Irgend ein Monogramm Schaeufeleins ist auf diesem Bilde nicht vorhanden, doch bedarf es einer solchen äusseren Beglaubigung nicht, um als sicheres Werk des Meistets zu gelten.

Auch dieses Gemälde besitzt alle die Vorzüge, die wir oben an den Hauptwerken des Meisters rühmend hervorgehoben haben: die Komposition ist lebendig, die Gestalten sind sorgfältig und liebevoll durchgeführt — besonders die Köpfe und Gewandmotive sind sehr schön —, die Farben zeigen einen tiefen, satten, warmen Glanz und über der ganzen Komposition schwebt ein leiser Goldton, der uns in dem Ziegler'schen Altar in überraschendster Schönheit entgegentritt.

Der Ziegler'sche Altar von 1521.

Diesen Altar, sein meistgenanntes und meistbekanntes Werk [2]), fertigte Schaeufelein im Auftrag des, der Nördlinger Familie der Ziegler angehörigen, kaiserlichen Rates und Vicekanzlers Nicolaus Ziegler, für die von demselben in den Jahren 1512 bis 1519 erbaute Kapelle in der Georgskirche zu Nördlingen. Laut einer alten Rechnung soll unser Meister dafür die für damalige Zeit ganz bedeutende Summe von 175 Goldgulden erhalten haben. [3])

---

1) Seite 65.

2) Beyschlag: I. 93. Doppelmayr: Historische N. etc. 193. Foerster: Geschichte d. d. K. II. 313. Füssli: Künstlerlexikon Bd. 7/8 S. 1473. Janitschek: Gesch. d. d. K. III. 373. Mayer: Allgemeine d. Biographie. Meusel: Museum X. 327. Muther: Festgabe für Springer S. 169. Nagler: Künstlerlex. Bd. 15 S. 106. Sandrart: Teutsche Akademie II. 373. Waagen: Handbuch der M. I. 235. Waagen: Kunstw. u. Künstler II. 349 ff.

3) J. Heller, Leben Dürers II. 201.

Zum Vergleich sei angeführt, dass Dürer für den Heller'schen Altar nur 200 Gulden, für das Rosenkranzfest sogar nur 100 Gulden erhielt.

Zur Zeit ist der Altar zerstückelt und zerstreut, so dass es wieder einiger Erörterungen bedarf, um alle zugehörigen Teile festzustellen und zugleich einige Irrtümer zu berichtigen, die sich in der den Ziegler'schen Altar behandelnden Litteratur eingeschlichen haben.

Als Teile des Ziegler'schen Altars sind anzusehen: das Mittelbild mit der Beweinung Christi und zwei feststehende Flügel mit dem Apostel Paulus und dem Kaiser Constantin in der Taufkapelle der Georgskirche, und ferner vier Tafeln in der Rathaussammlung: die heilige Elisabeth, die heilige Barbara, Nikolaus von Bari und einen Bischofsmärtyrer darstellend, dessen Persönlichkeit sich nicht feststellen lässt.[1])

Diese letzten vier Bilder stimmen in der Färbung und den Massen so genau überein, dass sie sicher als zugehörige Stücke und zwar als die Aussen- und Innenseiten eines beweglichen Flügelpaares zu betrachten sind, welches bei der Ueberführung in das Rathaus auseinandergenommen, wenn nötig auseinandergesägt worden ist.

Auf den ersten Blick scheint es seltsam, dass keine einzige aeltere Quelle die beiden Bischofsgestalten bei der Besprechung des Ziegler'schen Altars erwähnt, doch werden wir eine sehr einfache Lösung dafür gewinnen. Abgesehen von Sandrart und Doppelmayr, welche überhaupt nur das Mittelbild, die Beweinung, anführen, nennt Johannes Müller[2]) ausser diesem Paulus, David (jetzt mit Recht Constantin getauft) und die Mässigkeit und Barmherzigkeit, wie er sich nach der Sitte seiner Zeit die beiden Frauengestalten allegorisch deutet.

Von den Bischofsgestalten kein Wort!

Waagen aber stellt sogar die kühne Behauptung auf, dass Elisabeth und Barbara mit Paulus und Constantin (den feststehenden Flügeln, welche ganz andere Masse besitzen d. h. schmäler und kürzer sind), die Flügel bildeten, welche ursprünglich das Mittel-

1) Nach Mayer der heilige Simpert (?), der 809 als Bischof von Augsburg starb. Wessely: „Ikonographie" S. 372.

2) In Meusels „Museum".

bild deckten! Die Bischöfe erwähnt aber auch er nicht mit einer einzigen Silbe. Die Erklärung für diesen seltsamen Umstand ist, wie gesagt, sehr einfach.

Bis 1682 blieb der Altar in der Ziegler'schen Kapelle. In diesem Jahre wurde der sogenannte „untere" Altar erneuert, und die Tafeln des Ziegler'schen Altars an demselben angebracht, aber augenscheinlich nicht in der alten Ordnung, wie uns Müllers und Waagens Schilderungen, welche in dieser neuen Aufstellung Schaeufeleins Werk sahen, ganz deutlich erkennen lassen.

Müller sagt in Meusels „Museum" nach der Beschreibung des Mittelbildes: „neben stehen der König David und der Apostel Paulus: dahinter aber die Mässigkeit und Barmherzigkeit", Waagen: „auf zwei schmalen Flügeln der heilige Paulus auf sein Schwert gestützt und ein Kaiser, vielleicht Konstantin. Zwei andere schmale Flügel, welche ursprünglich mit jenen beiden das Mittelbild deckten, stellen in weissen Nischen die heilige Elisabet und Barbara dar", und fährt dann, nach Beschreibung derselben, fort: „die Vorderseite, gewöhnlich mit einer Copie nach Paolo Veronese[1]) bedeckt, ist von der vortrefflichsten Erhaltung, die schönen Rückseiten welche der Luft und dem Staube ausgesetzt sind, gehen aber ihrem Verfall entgegen, ja vom Kopf der Barbara ist schon ein Stück abgefallen." Nach dieser Beschreibung muss die Aufstellung an dem unteren Altar derart gewesen sein, dass das Mittelbild mit den festsehenden Flügeln — Paulus und Constantin — die Vorderseite bildete und die beiden beweglichen Flügel losgelöst und an der Rückseite, jedoch ohne Drehvorrichtung, so angebracht worden waren, dass die beiden Frauengestalten die sichtbare Seite bildeten, die schönen Bischofsgestalten aber überhaupt gar nicht gesehen werden konnten.

Nur so erklärt es sich, dass weder Müller noch Waagen diese Tafeln, welche mit zu den schönsten Stücken des Altars gehören, erwähnen.

Dem letzteren, der ja als Fremder sich nur vorübergehend in Nördlingen aufhielt, ist hieraus kein Vorwurf zu machen, dass

1) Nach Müller eine Fusswaschung 1683 von Georg Marcell Haack gemalt.

aber Müller als eingeborener Nördlinger offenbar gar nicht wusste, dass auch die Rückseiten dieser Flügel bemalt waren, ist mindestens sehr seltsam.

Es scheint demnach wirklich, als ob die Existenz der Bischöfe überhaupt gänzlich unbekannt gewesen sei, und man mag über die Neuentdeckung derselben, als in unserem Jahrhundert die Tafeln auch von dem unteren Altar entfernt wurden, sehr erstaunt gewesen sein!

Das Mittelbild mit den feststehenden Flügeln wurde damals in der Taufkapelle der Georgskirche, wo es sich jetzt noch befindet, aufgehängt, die Flügel aber der Rathaussammlung einverleibt, doch gebrauchte man die Vorsicht, dieselben auseinanderzunehmen, damit die armen Bischöfe nicht wieder dem traurigen Schicksal des Vergessenwerdens ausgesetzt würden!

In der ursprünglichen Anordnung können wir — nach der Stellung der Figuren — auf dem linken Flügel innen Barbara, aussen den unbekannten Bischofsmärtyrer, rechts dagegen innen Elisabeth und aussen Nicolaus von Bari verteilen, da die beiden Frauen in Nischen stehen, welche an der Aussenseite nicht recht passend erscheinen, und vor allem die Bischöfe in einer Architektur dargestellt sind, welche bei geschlossenen Flügeln ein einheitliches Ganze bildet.

Nicolaus und Barbara sind wahrscheinlich als Namenspatrone der Ziegler'schen Familie angebracht — der Stifter hiess Niclas, seine Frau, eine geborene Hörnlein aus Augsburg[1]), Barbara —, für die anderen Heiligen habe ich wenigstens keine solche Beziehung auffinden können, was natürlich nicht ausschliesst, dass dieselbe auch für diese vorhanden ist.

In der Komposition des Mittelbildes, der Beweinung, ist Schaeufelein auch hier von ähnlichen Darstellungen Dürers abhängig.

Hat man doch sogar behauptet, dass Schaeufelein dieselbe nach einer Skizze Dürers ausgeführt habe.[2]) Zu dieser Annahme

1) Beyschlag: II. 617.

2) Siehe Mayer: Allgemeine d. B.

liess man sich durch die Bemerkung Dürers in seinem Tagebuche: „Hab Herrn Niclaus Zieglern geschenkt ein toden liegenden Christum“ verleiten. Leitschuh[1]) meint, dieselbe beziehe sich auf den Ziegler'schen Altar. Dürer habe die Beweinung entworfen und Schaeufelein, der 1521 gerade in Nürnberg gewesen sei, habe das Bild nach dieser Skizze Dürers ausgeführt. Auch Johannes Müller behauptet[2]), dass Schaeufelein dies Bild unter Dürers Aufsicht gemalt habe. Möglich ist dies, verbürgt aber nicht.

Dagegen spricht eigentlich der Umstand, dass Dürer vom 12. Juli 1520 bis Ende Juli 1521 auf seiner niederländischen Reise verweilte, also den grössten Teil des Jahres, in welchem der Altar entstand, überhaupt nicht da war, dafür wieder die grosse Wahrscheinlichkeit, dass Schaeufelein nach seines alten Meisters Rückkehr denselben in Nürnberg besucht haben mag, um sich von der Reise Bericht erstatten zu lassen.

Nicht recht glaublich ist aber, dass der jetzt einundvierzigjährige Stadtmaler und Zunftmeister zu einer ihm so geläufigen Komposition der Skizze eines anderen Malers, selbst eines Dürer, bedurft hätte, und da dieselbe sich, wie der Augenschein uns überzeugt, durchaus im Rahmen Schaeufelein'scher Kunstweise hält und das Mass seines Könnens in kompositioneller Beziehung durchaus nicht überschreitet, so sehe ich auch gar keine Veranlassung, unserem Meister die Urheberschaft abzusprechen.

Doch es verhalte sich hiermit, wie es will: der Schwerpunkt bei der Beurteilung des Ziegler'schen Altars liegt weniger in der zu Grunde liegenden Komposition, als in der sorgfältigen, charakteristischen Durchführung der einzelnen prächtigen Gestalten und der vorzüglichen technischen Ausführung, und darin etwas wirklich hervorragendes geleistet zu haben, den Ruhm kann niemand Schaeufelein schmälern!

Die Beweinung des Ziegler'schen Altars[3]) enthält genau so viele Figuren wie das Epitaph Emeran Wagers von 1516 mit der

1) Beilage zur allgemeinen Zeitung vom 7. Februar 1884.

2) Meusels „Museum“.

3) Auf Holz ca. 128×90. Eine genaue Messung war leider nicht möglich, da das Bild zu hoch und ungünstig hängt. Siehe die Abbildung.

gleichen Darstellung[1]), verdient aber schon deshalb den Vorzug, weil die Gestalten, kleiner und übersichtlicher auf der gegebenen Fläche verteilt, nicht eine so gedrängte, unruhig erscheinende Gruppe bilden, wie auf der Beweinung von 1516.

Den Mittelpunkt bildet auch hier natürlich der auf einem Leinentuch liegende Leichnam Christi, dessen oberer Teil von Joseph von Arimathia und Nikodemus aufrecht gehalten wird.

Das Schlaffe und Haltlose kommt in den noch nicht erstarrten Gliedern trefflich zum Ausdruck. Der Körper ist gut modelliert, anatomisch genau und richtig gezeichnet und muss in seiner realistischen Darstellung auf den Beschauer einen grässlichen Eindruck machen.

Maria kniet zur linken Seite des Leichnams und hat die Hand des Sohnes liebevoll gefasst. Johannes, welcher hinter ihr steht, und eine neben ihr knieende ältere Frau stützen sorglich die vom Schmerz über des Sohnes Tod ganz gebrochene Mutter. Eine jüngere heilige Frau hinter dieser Gruppe streckt verzweifelt beide Arme empor, ein Motiv, das uns schon öfters, zuerst auf dem Ober-St.-Veiter Altar begegnet ist.

Auf der linken Seite des Bildes steht Maria Magdalena in brokatenem Gewande. Mit gefalteten Händen sieht sie wehmütig auf die Leiche des Heilands herab, „ihre edlen, feinen Züge werden, wie Waagen bemerkt, durch den Ausdruck des tiefsten Schmerzes nicht entstellt“.

An ihre Schulter lehnt sich, still weinend, eine andere heilige Frau.

Rechts ziemlich im Vordergrund befindet sich nur eine einzige Figur: Longinus, in der reichen Rüstung eines römischen Ritters.

Im Hintergrund links führt ein Weg zu Golgatha hinauf, wo das leere Kreuz Christi und noch fünf andere Kreuze sichtbar sind, an denen ebensoviele Schächer hängen.

Sowohl der Weg als der Hügel sind durch zahlreiche kleine Figürchen belebt. Die Landschaft, in der Mitte durch einen See

---

1) Seite 58.

unterbrochen, dehnt sich bis zu einem steilen Gebirge aus, an dessen Fuss eine grössere Stadt, Jerusalem, liegt.

Rechts ziemlich weit vorn schliesst ein grosser Baum die Scene ab. Der Himmel ist blau und nimmt nur über Golgatha eine dunklere Färbung an.

Das geschilderte Bild zeigt in gesteigertem Masse alle die Vorzüge, welche wir schon bei den anderen Hauptwerken Schaeufeleins hervorzuheben hatten.

Verzeichnungen kommen nirgends vor. Die einzelnen Gestalten sind mit grosser Liebe durchgeführt, besonders die Köpfe sind ausgezeichnet gelungen. Wir sehen, wie alle die Trauer über den Tod des Herrn beherrscht, welche sich je nach dem Charakter der betreffenden Person in stummer Verzweiflung oder lauten Ausbrüchen des Schmerzes äussert. Lobenswert sind vor allem die herrlichen Frauengestalten, unter denen wieder Maria Magdalena der Preis zuerkannt werden muss.

Die Faltenmotive der Gewänder sind einfach und natürlich, das Fleisch hat einen klaren, goldgelben Ton; kräftige, warme und satte Farben sind harmonisch zusammengestellt und das ganze Bild, wie auch sämtliche andere Tafeln, besitzt einen warmen, milden, goldigen Ton, der ganz sicher dem Einfluss des Sebastianaltars, worauf Janitschek schon aufmerksam macht, zu verdanken ist.

Der feststehende linke Flügel zeigt uns Paulus[1]), in seiner ernsten Männlichkeit eine ehrfurchtgebietende Erscheinung. Die rechte Hand des Apostels ist auf das Schwert gestützt, die andere hält ein aufgeschlagenes Buch.

Rechts ist Kaiser Konstantin[1]) in reichem ritterlichem Kostüm, mit der Krone auf dem Haupte, dargestellt.

Halb bittend, halb verlangend hält er die Hände hin, um das Schwert zu empfangen, das ihm ein in einer strahlenden Wolke schwebender Engel darreicht

Die heilige Barbara und die heilige Elisabeth stehen zu denselben Frauengestalten auf den Flügeln[2]) des Sebastianaltars in ganz merkwürdiger Beziehung. Nicht nur in der Färbung erinnern sie

1) Siehe die Abbildung des Mittelbildes.

2) München, alte Pinakothek Nr. 210, 211.

an dieselben, sondern es besteht eine gewisse innere Verwandtschaft, welche sich nicht in Worten ausdrücken oder in Einzelheiten nachweisen lässt, aber bei einem Vergleich der Tafeln ganz deutlich hervortritt. Mir scheint es ganz unzweifelhaft, dass Schaeufelein, als er seine Barbara und Elisabeth schuf, die Holbein'schen Gestalten derselben vor Augen schwebten.

Der Natur unseres Meisters entsprechend verwandelten sich aber Holbeins prächtige, königliche Erscheinungen unter seiner Hand in anmutige, schlichte Bürgerfrauen, ohne durch diese veränderte Auffassung an Wert einzubüssen.

Die beiden heiligen Frauen befanden sich, wie schon erwähnt, auf der Innenseite der beweglichen Flügel und stehen, nach Waagens Ausdruck, „in weissen Nischen von Holbein'schem Baugeschmack".

Die heilige Barbara — auf dem linken Flügel — (Holz 128 × 43) trägt ein Unterkleid von schwarzer, ein Ueberkleid mit goldgesticktem Saum von roter Farbe. Das schwarze Sammtmieder hat einen weissen, ebenfalls gestickten Einsatz. Der Hals ist mit einer goldenen Kette, das zierliche Köpfchen mit einer Krone aus demselben Metall geschmückt, welche zudem noch mit edlen Steinen besetzt ist. Den hinteren Teil des Kopfes deckt ein schuppenartig übereinanderliegender Haarschmuck, vorn ist das Haar in der Mitte gescheitelt, doch haben sich beiderseits einzelne Haare losgelöst, welche, in echt Schaeufelein'scher Manier gelockt herabfallend, das Gesicht einrahmen. In der linken Hand hält die Heilige ein weisses, flatterndes Tuch, in der Rechten einen goldenen Kelch.

Das ovale, liebliche Gesichtchen mit den halbgesenkten Augenlidern und dem vollen roten Mund hat einen ernsten, fast schwermütigen Ausdruck und ist von einem ganz eignen Reiz.

Unter Schaeufeleins Frauengestalten gebührt dieser heiligen Barbara unbedingt der erste Platz, ja Waagen meint sogar, dass „der Kopf derselben zu dem schönsten gehört, so diese ganze Schule hervorgebracht!"[1])

Ein ganz anderer Frauentypus ist die heilige Elisabeth von Thüringen auf dem rechten Flügel (Holz 128 × 43).

---

1) Siehe die Abbildung.

Könnte man Barbara mit ihrem sinnenden Blick eine mädchenhafte Erscheinung nennen, so ist Elisabeth im Gegensatz zu ihr eine reifere, frauenhafte, ja man möchte fast sagen hausbackene Gestalt, wozu freilich die Tracht viel beiträgt.

Elisabeth trägt das Kleid einer wohlhabenden Bürgersfrau aus Schaeufeleins Zeit. Der violette, sammtverbrämte Rock fällt in schweren Längsfalten herab. Das goldgestickte Mieder lässt den Hals frei, doch deckt Schulter und Rücken eine schwarze „Sammtpelerine". Von den Haaren ist nichts sichtbar, denn eine goldgestickte Haube, vorn mit einem weissen Leinwandeinsatz, bedeckt enganliegend den Kopf.

Halb nach links gewendet giesst die Heilige aus einer Metallkanne, die sie mit beiden Händen gefasst hat, roten Wein in eine Schale, welche ein zerlumpter, halbnackter alter Bettler, der zu Elisabeths Füssen sitzt, mit der rechten Hand emporhält.

Die Gesichtszüge der heiligen Elisabeth besitzen ganz unverkennbare Aehnlichkeit mit der Judith vom Wandgemälde in der Bundesstube des Nördlinger Rathauses aus dem Jahre 1515 [1]), nach einer alten Tradition ja ein Porträt der Afra Tucher, Schaeufeleins Frau. Die Erscheinung ist hier nur reifer, frauenhafter, und das kokette, sinnliche Lächeln der Judith ist einem milden Ernst gewichen, welcher das feine, anmutige Gesicht nicht weniger anziehend erscheinen lässt.

Auf der Aussenseite des linken Flügels, in einer reichen, sorgfältig gemalten Architektur, deren Material rotgesprenkelter Marmor ist, stand ein Bischof in reichem Ornat, in der linken Hand das Pedum haltend, die Rechte auf das Schwert gestützt (Holz 128×43). [2]) Die tiefen, satten Farben seines Gewandes sind von einem ganz wunderbaren Glanze, die Goldstickerei, sowie die Zierraten von edlem Metall sind mit seltener Feinheit ausgeführt. Das Gesicht des Heiligen besitzt, trotz der merkwürdig kleinen Augen, einen freundlichen, milden Ausdruck.

Wen dieser Bischof, dem als einziges Attribut ein Schwert zuerteilt ist, darstellen soll, ist nicht zu ermitteln. [3])

---

1) Seite 50. 2) Siehe die Abbildung. 3) Seite 116.

Sein Genosse, der heilige Nikolaus von Bari, an den drei goldenen Kugeln, welche er auf einem Buche trägt und welche Brote darstellen sollen, kenntlich, steht rechts in einer der linken Seite entsprechenden Architektur (Holz 128×43).[1])

Sein reiches Bischofsgewand zeigt dieselben Vorzüge wie das seines Genossen, doch verdienen die goldene Bischofsmütze und die Krönung seines Pedum noch besonderes Lob, da dieselben in zartester Ausführung — die letztere — in einem Rosenkranze die Madonna mit dem Kind und — die erstere — die Figur Christi enthalten. Das Gesicht des heiligen Nikolaus, ebenfalls mit etwas zu kleinen Augen, hat einen etwas wehleidigen Zug.

Den schon so oft gerühmten warmen Goldton, der den Ziegler'schen Altar so sehr auszeichnet, besitzen diese beiden Tafeln mit den Bischofsgestalten in höchstem Masse. Eine Bezeichnung habe ich auf keinem Teil des Altars gefunden, doch berichtet uns Sandrart, dass er auf dem Mittelbild, der Beweinung, ein „H und S, das sein Merk und Zeichen gewesen" gesehen habe.

Waagen teilt mit, dass auf der Rückseite des Altars das Wappen des Stifters, die Jahreszahl 1521 mit dem Monogramm Schaeufeleins, und die Inschrift „Renoviert 1682"[2]) sich befinden.

Ob dieses noch der Fall ist, kann ich nicht entscheiden, da die Rückseite des Mittelbildes, welche wohl gemeint ist, nicht mehr zu sehen ist.

Johannes Müller in seinem 1789 erschienenen Aufsatze in Meusels „Museum" führt keine Bezeichnung an, aber nach dem in diesem Aufsatze vorkommendem Passus: „dass dieses Altarblatt zwar für eine Arbeit von Dürer ausgegeben worden, aber weder sein Zeichen noch sein Name daran zu finden sei", sollte man fast schliessen, dass sich keine derartige deutliche Bezeichnung, wie Waagen sie mitteilt, auf dem Altar befunden habe, da Müller dieselbe doch als Widerlegung der Behauptung, dass Dürer der Meister dieses Altars sei, sofort angeführt haben würde. Da man aber auch annehmen kann, dass zu Müllers Zeit die Inschrift verdeckt war —

1) Siehe die Abbildung.

2) Kunstw. u. Künstler.

wie sie es ja jetzt in der That ist — so lässt sich ein Entscheid hierüber nicht fällen.

Zweimal übrigens lief Nördlingen Gefahr, sein kostbarstes Kunstwerk zu verlieren. Von dem ersten Male berichtet uns Sandrart: „Wie denn Ihr Hochfürstl. Durchl. zu Pfalz-Neuburg / die da grosse Liebe und Verstand von diesen Studien haben / solches besehen / es auch verlanget / und ein grosses Stuck Geld dafür angebotten: aber der Löbliche Magistrat hat sich / weil es eine Zier ihrer Stadt ist / entschuldigt / und es nicht entbären wollen!“

Das andere Mal war es, wie Mayer erzählt[1]), das Galerie-Inspektorat zu München, „eine Behörde von raschem Griff“, welche — im Jahre 1813 — ihre Hand nach Schaeufeleins Meisterwerk ausstreckte und auch bereits ein anderes Bild als Gegengabe geschickt hatte. Nur dringenden Vorstellungen bei König Max war es zu danken, dass das Bild Nördlingen erhalten blieb.

Mit dem Ziegler'schen Altar hatte Schaeufelein den Höhepunkt seiner malerischen Thätigkeit erreicht und seltsam, es ist als ob mit ihm auch seine Schaffenskraft erlahmt sei!

Abgesehen davon, dass kein einziges Werk der folgenden Zeit seinem Kunstwerte nach auch nur annähernd mit den Bildern Schaeufeleins aus den Jahren 1520 und 1521 verglichen werden kann, haben wir aus der dritten und letzten Periode, — im Verhältnis zu der fruchtbaren Thätigkeit der vorhergehenden — nur verschwindend wenige Werke zu nennen, ja aus der ersten Hälfte derselben ist uns nur ein einziges datiertes Tafelbild, aus dem Jahre 1522, erhalten, und es sind weder undatierte Werke — ausser einigen unbedeutenden Porträts — vorhanden, mit denen wir die Zeit bis 1531 ausfüllen können, noch können wir annehmen, dass sich Schaeufelein unterdes mit Zeichnungen für den Holzschnitt beschäftigt habe, da auch die nächsten uns bekannten Holzschnitte erst aus dem Jahre 1533 stammen.

Es ist dies eine ganz unbegreifliche Thatsache, für welche es keine Erklärung giebt. Wir müssen uns damit begnügen, einem

1) „Die Stadt Nördlingen, ihr Leben und ihre Künste im Lichte der Vorzeit“. S. 207. Nördlingen C. H. Beck. 1877.

tückischen Zufall, der uns kein einziges Werk aus diesem langen Zeitraum von 9 Jahren erhalten liess, die Schuld aufzubürden und wollen hoffen, dass es noch gelingen wird, die klaffende Lücke in Schaeufeleins künstlerischer Thätigkeit durch das Wiederauffinden bis jetzt unbekannter Werke des Meisters aus diesen Jahren auszufüllen!

Der „Schmerzensmann“ von 1522(!)

Das bereits erwähnte einzige Bild aus der ersten Hälfte dieser dritten Periode ist der „Schmerzensmann“ [1]) in der Nördlinger Rathaussammlung, welcher früher in der Georgskirche über dem Almosenkasten hing und bei seiner Ueberführung in die Sammlung ebenfalls flach gelegt wurde.

Man glaubte früher, dass dieses Werk ebenfalls vor 1520 entstanden sei, doch setzt es Mayer in seiner Biographie Schaeufeleins in der allgemeinen deutschen Biographie in das Jahr 1522. Nach schriftlicher Mitteilung auf Grund einer Datierung auf der Bildtafel selbst: Die Zahl (15)22 befindet sich ganz im rechten unteren Winkel, etwas verwischt, aber leserlich genug neben dem Monogramm [2]).

Das Bild (Holz 135×140) zeigt uns Christus, nur mit einem weissen Hüfttuch bekleidet, auf einer Wolke stehend. Unterhalb der letzteren steht ein grosser Almosenkasten mit Doppelschlössern und zwei Oeffnungen in dem Deckel, in welche zwei Männer Geldstücke zählen.

Rechts und links erblicken wir zahlreiche Arme: Männer, Frauen und Kinder, die mit flehenden Gebärden um Brot bitten. Auf der linken Seite teilt ein Mann Brot, auf der rechten ein anderer Geld unter diese zerlumpten Bettler aus. Die Scene geht in einer kirchenähnlichen Halle vor sich.

---

1) Foerster: Gesch. d. d. K. II. 313. Füssli: Künstlerlexikon 1473. Mayer: Allg d. Biographie. Meusel: „Museum“ X. S. 327. Muther: Festgabe für Springer S. 168. Nagler: Künstlerlex. Bd. 15 S. 106. Waagen: Kunstw. u. Künstler I. 355.

2) Ich selbst habe diese Zahl (15) 22 trotz eifrigen Suchens nicht gefunden, doch gestehe ich gern ein, dass ich dieselbe übersehen haben kann, da das Bild zwischen zwei Fenstern in der denkbar ungünstigsten Beleuchtung für solche Zwecke hängt, und es auch nicht möglich war, die schwere Tafel abzunehmen.

Die Gestalt Christi, trefflich gezeichnet und modelliert, trägt einen wundervollen, an Dürer'sche Vorbilder gemahnenden Kopf von edelstem Ausdruck. Aus sämtlichen Wundmalen des Heilands fliesst Blut. Einzelne Bettlergestalten sind sehr lebenswahr; die Haare derselben sind durchgängig mit dem breiten Pinsel gemalt, wohl in der Absicht, sie zerzaust und unordentlich erscheinen zu lassen. Im Gegensatz zu dem zerlumpten Volk sind die Almosenspender sehr sorgfältig und sauber gekleidet. Die Zeichnung ist überall richtig, der Farbenauftrag sorgfältig, doch ist die Färbung etwas matt und grau und bildet einen seltsamen Gegensatz zu den Bildern der vorhergehenden zwei Jahre mit ihren lebhaften, prächtigen Farben und dem warmen Goldton!

Unten auf der Tafel auf weissem Grunde befinden sich zwei Inschriften. Die eine lautet: „Danielis cap. IV: Gebent ihr heilig Almosen den Armen so wird sich Gott über eur Sünd erbarmen." Darunter steht: Vsaias I, VIII „Brich Dein Brot den hungrigen unn die armen unn die elenden für in Dein Haus."

Auch das Monogramm Schaeufeleins ist hier rechts unten, nebst der Zahl 1522(!) angebracht.

Neun Jahre müssen wir vorübergehen lassen, bevor wir wieder ein Werk von Schaeufeleins Hand erhalten.

Porträt des Abtes Hummel von 1531.

Mit der Jahreszahl 1531 ist das lebensgrosse Porträt des Abtes Hummel von Deggingen versehen — einer Benediktinerabtei bei Nördlingen, — welches sich jetzt in der kgl. Galerie zu Schleissheim befindet. (Kat. Nr. 156, Holz 196×115. Wallerst. S.)

Zwischen zwei Säulen, welche oben durch einen Rundbogen verbunden sind, steht, von dem blauen Himmel, der den Hintergrund bildet, sich scharf abhebend, der Abt in langem, bis auf die Füsse herabwallendem, schwarzem Gewand. Auf dem Kopf trägt er eine schwarze, mit Pelz verbrämte Mütze. Sein hageres, bartloses Gesicht mit der spitzen Nase zeigt scharfe und strenge Züge. Im rechten Arm lehnt das Zeichen seiner Würde: Der oben mit goldenen Zierraten versehene Krummstab. Die rechte Hand hält den Rosenkranz, auf dem Unterarm liegt ein rotes Buch, welches der Abt mit der linken Hand berührt.

An den Säulen sind verschiedene Tafeln mit Wappen und Inschriften angebracht. Links oben ist ein Wappen, welches einen halben roten Ochsen und das Pedum auf weissem, gemustertem Grunde zeigt, rechts derselbe Ochse als Helmzier über einer Wappentafel.

An der linken Säule lehnt eine grössere Tafel mit folgender Inschrift:

„Anno domini Millesimo quingentesimo duodecimo conbustum est hoc monasterium in vigilia Simonis et inde subreverendo domino, dom . . . Udalrico Rem Abbate huius monasterii.“ Während auf einer dieser Tafel entsprechenden Tafel rechts steht:

„Anno domini millesimo quingentesimo sexto decimo in die Gregorii ego frater Alexander Hummel sum electus in abbatem, qui rexit annos 19, obiit Non. Feb. Anno 1535.“ [1])

1531

HS

Eine fünfte, kleinere Tafel mit dem Monogramm Schaeufeleins und der Jahreszahl 1531 befindet sich noch an der Säule auf der linken Seite.

Das lebenswahre, charaktervolle Porträt Hummels in der flotten, flüssigen Manier Schaeufeleins mehr gezeichnet als gemalt, ist als eine recht tüchtige Arbeit des Meisters zu bezeichnen.

Altar für Oberdorf bei Bopfingen von 1532.

Aus dem Jahre 1532 soll das grosse Altarwerk für Oberdorf bei Bopfingen [2]) stammen, welches 1858 von dort in den Kunsthandel nach Stuttgart kam [3]) und dann nach Beuren [4]) bei Isny verkauft wurde.

In der schmucken Kirche dieses Dorfes befinden sich die Tafeln aus Oberdorf noch heute an zwei gegenüberstehende, mit modernem Schnitzwerk versehene Altäre verteilt.

---

1) Die letztere Inschrift wieder ein Beweis dafür, dass man Todesanzeigen auf früher gefertigten Porträts nachtrug. Siehe Seite 66.

2) Foerster: Gesch. d. d. K. II. 313. Nagler: Künstlerlex. Bd. 15 S. 106. Mayer: Allg. d. Biographie. Muther: Festgabe f. Springer S. 173.

3) Kunsthändler Maurer.

4) Im württembergischen Donaukreis!

Mit Absicht sagte ich, der Altar „soll aus dem Jahre 1532 stammen“, denn eine Jahreszahl habe ich auf demselben nicht gefunden, und auch in keiner litterarischen Quelle ist genau angegeben, ob je eine Datierung darauf vorhanden war.

Da jedoch ebenso regelmässig als widerspruchslos von jeher das Jahr 1532 als Entstehungsjahr des Oberdorfer Altars in der Litteratur geführt worden ist, so wollen wir uns ebenfalls dieser Tradition anschliessen, überzeugt, dass eine so genaue Angabe nicht gut aus der Luft gegriffen worden sein kann, sondern auf einer sicheren Grundlage beruhen muss: vielleicht befand sich auf dem Altar in seiner früheren Aufstellung in Oberdorf eine Datierung nebst Monogramm, denn auch das letztere ist jetzt nicht mehr zu sehen.

Der Altar enthielt in seiner ursprünglichen Fassung[1]) als Mittelstück vier Tafeln mit Darstellungen aus der Georgslegende (Holz je 67×62, das Ganze also ungefähr 140×124). Leere, langweilige Kompositionen — nur die Landschaft ist mit lobenswertem Fleiss behandelt — in flüchtiger, zeichnender Manier gefertigt. Die Farben sind matt, ein nüchterner grauer Ton schwächt noch die an und für sich schon geringe Wirkung dieser Bilder.

Links oben ist der Drache dargestellt, bevor St. Georg seinem Treiben ein Ende machte. In einer Landschaft, unter einem überhängendem Felsblock sehen wir den Vorderleib des aus seiner Höhle herauskriechenden Lindwurms, eines gräulichen, phantastischen Ungeheuers mit Krokodilskopf und mächtigen Tatzen, doch ohne Flügel. Ringsumher liegen Menschenknochen und Totenköpfe, während im Mittelgrunde rechts ein rotgekleideter Mann als neues Opfer in knieender Stellung, ergebungsvoll seines Schicksals harrt. Das neben ihm stehende weisse Lamm ist wohl nur im allgemeinen als Symbol des unschuldigen Leidens und Sterbens aufzufassen. Im Hintergrunde befindet sich ein See, dahinter ansteigende Gebirge.

Die folgende Tafel — rechts oben — enthält die Erlegung des Drachen und die Befreiung der Cleodolinde.

1) Doppelmayrs Kopien im Rathaus zu Nördlingen geben ein ungefähres Bild der früheren Verteilung der einzelnen Tafeln.

Das Untier liegt im Vordergrund auf dem Rücken, St. Georg in reicher Ritterrüstung durchbohrt ihm von seinem braunen Streitross herab mit der Lanze den Hals.

Im Mittelgrunde, im roten Gewande, die Krone auf dem Haupte, kniet die Königstochter Cleodolinde. Die Hände faltend betet sie für den Sieg ihres Erretters.

Links steht ein kahler Baum, in der Mitte des Hintergrundes befindet sich wieder ein See, dahinter Gebirge. Rechts ist ein sanft aufsteigender Hügel, der von einer reichen Architektur gekrönt wird.

Etwas besser als diese leeren Kompositionen mit den wenigen Figuren sind die unteren Tafeln bedacht.

Links unten in einer Säulenhalle sehen wir auf einem Sockel ein Götzenbild, welches soeben ohne sichtbare äussere Veranlassung abbricht und herabstürzt. Dasselbe Wunder geschieht an einer Kerze, welche in einem goldenen Leuchter daneben auf einem Tische steht.

Rechts im Vordergrunde erblicken wir einen alten, weissbärtigen Mann mit zwei Begleitern, der zu dem vor ihm knieenden St. Georg spricht.

Diese nicht gerade übermässig klare und geschickte Komposition soll wohl darstellen, wie St. Georg sich weigert, dem Götzenbild zu opfern, das ob dieses Frevels von seinem Sockel herabstürzt.

Für seine Unthat soll St. Georg den Tod erleiden, was uns das letzte Bild dieser Folge zeigt.

Die Hinrichtung wird in einer kahlen Landschaft mit sehr tiefliegendem Horizont vollzogen. In der Mitte steht das wiederaufgerichtete Götzenbild, St. Georg, nach rechts gewendet, kniet vor demselben.

Hinter dem Ritter ist ein Henker in geschlitztem und gepufftem Gewand soeben im Begriff das breite Richtschwert aus einer Lederscheide zu ziehen.

Links stehen zwei teilnahmlos zuschauende Personen, rechts befindet sich noch eine Gruppe von drei Männern. An der Spitze der letzteren steht ein weissbärtiger Mann in langem, rotem, mit

Pelz besetzten Mantel — wohl derselbe wie auf dem vorigen Bilde, nur anders gekleidet — und deutet mit der rechten Hand triumphierend auf das Götzenbild, das seiner Meinung nach doch noch den Sieg errungen hat.

Dieselbe Bewegung führt der hinter ihm stehende jüngere Begleiter aus, der sich aber der dritten Gestalt dieser Gruppe zuwendet, von der nur der bartlose, blonde Kopf sichtbar ist.

Die Innenseiten der beweglichen Flügel enthielten zwei heilige Frauen (Holz je 142×40).

Links die heilige Katharina in grünem Gewand mit rotem Mantel, den sie mit der rechten Hand emporhebt.

Auf den blonden Locken trägt sie eine goldene Krone, in der Linken das blanke Schwert. Vorn auf der Erde liegt das andere Marterwerkzeug der Heiligen — das ihr bekanntlich keinen Schaden gethan hatte, — ein zerbrochenes Rad.

Auf der rechten Seite stand die ebenfalls blondlockige heilige Barbara in der Tracht der Zeit Schaeufeleins, mit dem goldenen Kelch in der rechten Hand.

Die beiden heiligen Frauen haben einen leeren, langweiligen Gesichtsausdruck und sind mit den anmutigen Frauengestalten des Ziegler'schen Altars durchaus nicht zu vergleichen. Man sollte nicht glauben, dass diese so verschiedenen Schöpfungen derselben Hand ihren Ursprung verdanken!

Die Aussenseiten der Flügel zeigen auf Wolken knieend, beide nach innen zu gewendet, links Maria und rechts Johannes den Täufer, grosse, aber ebenfalls recht inhalt- und ausdruckslose Gestalten [1].

Von der Predella sind nur noch die beiden kleinen Flügel

---

1) Die beiden Flügel bestehen augenscheinlich nicht aus zwei auf beiden Seiten bemalten Tafeln, sondern aus vier getrennten Tafeln, welche bei der Neufassung des Altars vertauscht wurden. Es befinden sich nämlich jetzt auf der Innenseite links Barbara und rechts Katharina, während die Doppelmayr'schen Kopien mit Recht die umgekehrte Anordnung zeigen. Mit Recht sage ich, denn sowohl der Stellung der Figuren, als der sie umgebenden Architektur zufolge, muss Barbara rechts und Katharina links gestanden haben.

erhalten[1]). (Holz je 50×20.) Die inneren Seiten enthalten in sorgfältiger, lobenswerter Ausführung zwei Bischofsgestalten.

Der links Befindliche trägt eine brennende Kerze, der andere eine Leiter, so dass uns für die Bestimmung ihrer Persönlichkeit nach diesen oft benutzten Attributen eine reiche Auswahl von Bischofsmärtyrern zu Gebote steht. Der erstere — mit der Kerze — kann Arcadius, Mamertus oder Blasius, der andere — mit der Leiter — Emmeran, Bernhard Ptolemaeus, Johann Climacus oder Pardus vorstellen.

Die geschlossene Predella stellt die Verkündigung dar.

Auf der linken Seite kniet Maria vor dem Betpult. Ihr Gesicht ist nach rechts gewendet, wo der Erzengel Gabriel, ungeflügelt, aber einen Stab mit langflatternden Bändern tragend, ihr erscheint. Auch hier fehlt nicht der Blumentopf mit den Lilien, dem Symbol der Jungfräulichkeit.

Auf dem in Beuren jetzt rechts stehenden Altar befindet sich als Predella auf braunem Grund ein Schweisstuch, von zwei gelbgekleideten Engeln gehalten. Der Christuskopf, in starrer Ruhe geradeausblickend, zeigt grosse Aehnlichkeit mit dem Kopf in der Münchener Pinakothek.[2])

Vielleicht bildete diese Tafel in Oberdorf die Rückseite der Predella, auf welcher wir öfters eine Darstellung des Schweisstuches finden.

Es scheint mir doch geboten, nur ganz kurz die jetzige Verteilung der einzelnen Tafeln an den beiden Altären in Beuren anzuführen.

Auf dem rechts stehenden Altare befinden sich, ausser der zuletzt genannten Tafel mit dem Schweisstuch, nur noch die beiden grossen Flügel, welche ein Schnitzwerk neuesten Datums einschliessen.

Alles andere ist auf dem zweiten Altare so verteilt, dass, während sich in der Mitte ein Schnitzwerk befindet, die vier Tafeln

---

1) Ueber das Mittelstück der Predella geben auch Doppelmayrs Kopien keinen Aufschluss.

2) Seite 54.

mit den Georgsdarstellungen zu je zwei auf der Innenseite der Flügel verteilt sind, welche auf der äusseren Seite ebenfalls ein Schnitzwerk aufweisen. Die kleinen Predellaflügel schliessen als Mittelstück auch ein modernes Schnitzwerk ein.

Tucher'sche Porträts von 1534.

Einen erfreulicheren Anblick bieten wieder die aus dem Jahre 1534 stammenden Porträts von Lorenz und Katharina Tucher, welche erst ganz kürzlich wieder aufgefunden, sich noch im Besitz der Familie befinden.

Zunächst einige kurze Notizen über die dargestellten, interessanten Persönlichkeiten [1]).

Lorenz Tucher, der Sohn Lorenz Martin Tuchers und der Margaretha Imhofin, wurde 1491 in der Hirschelgasse zu Nürnberg geboren. Er „erbte gross Gut", so dass er für den Reichsten unter allen Tuchern galt.

Nicht nur das Vermögen seines Vaters (1528†), sondern auch das seines Oheims Hans Tucher, der 1531 kinderlos starb, und seiner Mutter Schwester Katharina Lemblin ging auf ihn über, ebenso beerbte er seinen Schwiegervater Straub, der am 8. Juli 1522 zu Leipzig starb.

Seinen grossen Reichtum verwendete der kunstsinnige und kunstliebende Mann in bester Weise. Durch die Erbauung „der grossen steinernen Behausung" in der Hirschelgasse — 1533 begonnen — hat er sich ein bleibendes Denkmal gesetzt, noch heute wallfahrten die Besucher Nürnbergs nach dem berühmten, altehrwürdigen „Tucherhaus". Am 10. Februar 1554 ist Lorenz Tucher „sehr sanft" entschlafen.

Unter den noch vorhandenen Briefen Lorenz Tuchers sind 35 aus Nördlingen vom 18. August 1533 bis 19. Januar 1534 datiert, wohin Lorenz mit seiner Familie vor der in Nürnberg wütenden Pest geflohen war. In dieser Zeit sind nun zweifellos die Porträts von Schaeufeleins Hand entstanden, welche beide die Jahreszahl

---

1) Ich verdanke diese biographischen Notizen der Liebenswürdigkeit des jetzigen Besitzers dieser beiden Porträts, Herrn Regierungsrat Baron Tuchers in Nürnberg.

1534 tragen. In den Briefen geschieht ihrer allerdings keine Erwähnung.

Die Frau Lorenz Tuchers, Katharina, war eine geborene Straub — eine in Leipzig ansässige Familie — und ist im Jahre 1501 geboren, wahrscheinlich in Leipzig, da ihr Vater Bernhard Straub, wie erwähnt, dort gestorben ist.

Am 10. Februar 1517 vermählte sie sich mit Lorenz Tucher. Wo die jungen Leute sich kennen gelernt haben, wissen wir nicht. Vielleicht war Tucher auf einer seiner vielen Reisen in Leipzig gewesen.

Jedenfalls führte die Eheschliessung der beiden noch zu weiteren verwandtschaftlichen Verknüpfungen der Familie Straub mit Nürnberger Patrizierfamilien. Am 8. Februar 1518, also schon nach einem Jahre, heiratete Hans Straub [1]), Katharina's Bruder, Barbara, Wilibald Pirkheimers Tochter. Lorenz Tucher erwähnt auch diesen Hans Straub in einem Briefe aus Prag — vom 22. Februar 1527 —, woselbst er sich gelegentlich der Krönung des König Ferdinands in Angelegenheiten des Tucher'schen Bergwerkbesitzes in Joachimsthal mit verschiedenen anderen aus gleichem Anlass anwesenden Nürnbergern — neben der offiziellen Ratsdeputation — befand. „Hans Straub ist auch bei uns gewesen aber am 13. dato mit S. Pfintzing und Albrecht Scheuerle von hie nach dem Jochamstael gerytten versieht sich von dan weytter nach Leibtzig zu raysen und der Pfintzing wieder herzukommen“.

Am 27. April 1549, nach 22 monatlichem Siechtum, ist Katharina Tucher an den Folgen der Ruhr gestorben.

Doch nun zurück zu den beiden tüchtigen Porträts, die sich noch in den alten Rahmen von Lindenholz befinden, auf welchen, Intarsia nachahmend, Blätter und Ranken in zierlicher Verschlingung gemalt sind.

Das männliche Brustbild (Holz 41 × 34), von vorn gesehen mit einer kleinen Wendung nach rechts, zeigt uns den Typus eines vornehmen, seiner Würde und seines Ansehens bewussten Bürgers.

---

1) Thausing (Dürer S. 441) irrt, wenn er den Gemahl Barbara Pirkheimers Bernhard Straub nennt. Das war der Vater!

Die festgeschlossenen Lippen verraten Energie und Thatkraft, doch mildern ein paar helle, freundliche Augen den sonst ernsten Gesichtsausdruck.

Das straffe, blonde Haar, mit einem breiten, schwarzen Filzhut bedeckt, fällt bis über die Ohren herab und ist auf der Stirn kurz abgeschnitten. Der breite, kurzgehaltene Vollbart lässt in echt Schaeufelein'scher Manier die Lippen frei und ist an den Spitzen gekräuselt.

Die auf einer Brüstung liegenden Hände sind äusserst lebendig gezeichnet.

Die Kleidung besteht aus einem roten Untergewand und braunem, pelzgefüttertem Mantel, vorn im Brustausschnitt ist das weisse, gefältete Hemd sichtbar. Leider ist im Gesicht die Farbe etwas abgerieben, so dass man die feinere Durchbildung des Fleisches nicht mehr erkennen kann, sonst ist das Bildchen aber sehr gut erhalten, und besonders in der Gewandung sind die Farben von seltener Kraft und wunderbarem Glanze.

Auf die Wiedergabe des Pelzwerkes hat Schaeufelein nicht sonderliche Mühe verwendet. Von der geradezu verblüffenden Weise, wie es Dürer zu malen verstand, scheint auf unseren Meister nichts übergegangen zu sein.

Die unten auf der Bildtafel befindliche Inschrift lautet: „Icon opt. viri ex patricio ordine clari Laurentii Tucheri Martini filii Noribergensis anno aetatis suae Quadrages. Tertio."

Auf der Rückseite der Bildtafel sehen wir das bekannte Tucher'sche Wappen.

Die Bezeichnung befindet sich auf dem grünen Grunde der Vorderseite: links von dem Kopfe die Zahl 15, rechts 34 und das Monogramm Schaeufeleins.

Auf dem weiblichen Porträt (Holz 41 × 34) — ebenfalls Brustbild mit einer kleinen Wendung nach links — tritt uns ein langes, hageres und strenges Gesicht entgegen. Die Nase ist spitz, die Augen sind klein, die Lippen fest aufeinandergepresst.

Ueber dem recht wenig anziehenden Antlitz liegt ein mürrischer, verschlossener und verdrossener Ausdruck, als ob Kummer und Sorge die Züge der damals erst dreiunddreissigjährigen Frau frühzeitig hätten altern lassen. An diesem unfreundlichen Eindruck trägt die unvorteilhafte, steife Kleidung wohl auch Schuld. Eine gewaltige Haube mit breitem Goldbesatz bedeckt die Stirn bis unmittelbar über die Augen.

Die engen Aermel dės roten Kleides sind an den Handgelenken mit Pelz besetzt, der Brustausschnitt enthält einen glatten Leinwandeinsatz, welcher züchtig den Hals bis an das Kinn verhüllt.

Die Hände, welche ebenfalls auf einer Brüstung liegen, sind bei weitem nicht so lebendig und natürlich wie auf dem männlichen Porträt.

Die Unterschrift lautet hier: „Icon pudicae inviolataeque fidei matronae Caterinae Straubiae Laurentii Ducheri coniugis Germanae anno aetatis suae triges. tertio.“

Auf der Rückseite, auf marmoriertem Grunde, befindet sich als Wappen ein Schild, darin ein nach links gewendeter, aufrecht stehender Löwe, der mit drei seiner Pranken einen roten Stab hält. Der Löwe ist genau der des Leipziger Stadtwappens.

Jahreszahl und Monogramm sind ebenso verteilt, wie auf dem Porträt Lorenz Tuchers.

Die Erhaltung dieses Porträts ist vortrefflich, die Farben sind warm und kräftig.

„Der verlorene Sohn“ in Donaueschingen.

Als einen ganz sicheren „Schaeufelein,“ und zwar, wie wir weiter unten sehen werden, aus den dreissiger Jahren stammend, möchte ich auch ein Bild in der fürstl. Fürstenbergischen Sammlung zu Donaueschingen bezeichnen, das dort ganz seltsamerweise Joachim Bueklaer genannt wird (Kat.-Nr. 113. Holz 71 × 137), während es auf den ersten Blick alle Merkmale Schaeufelein'scher Kunstweise so deutlich in sich trägt, dass ein Zweifel an seiner Herkunft überhaupt nicht möglich ist.

Es ist eine Darstellung des verlorenen Sohnes, vollständig im Kostüm der Zeit des Malers durchgeführt, und nicht nur für die

Trachtenkunde, sondern auch in kulturhistorischer Beziehung deshalb interessant, weil es uns ein anschauliches Bild davon giebt, wie man sich damals zu vergnügen pflegte.

Auf der rechten Seite eines Gartens steht ein ovaler Tisch mit Bechern und Spielkarten. Hinter demselben sitzt in reichem Kostüm der verlorene Sohn und redet der in schüchterner Haltung neben ihm sitzenden Schönen, welche sehr modisch gekleidet ist, zu, sich doch auch an den Freuden des Lebens zu beteiligen. Neben ihm steht ein bartloser Mann — ein echt Schaeufelein'scher Typus —, welcher in der linken Hand einen Becher hält und, die Rechte mit redender Gebärde bewegend, seinen Genossen in dessen Ueberredungsversuchen unterstützen zu wollen scheint.

Vor dem Tisch sehen wir genau denselben Weinkübel, wie auf dem Ulmer Abendmahlsbilde [1]), wie schon erwähnt, wohl ein Inventarstück des Ateliers Schaeufeleins. Ein Diener ist hier beschäftigt, Wein einzuschenken.

Weiter rechts vorn sitzt auf einer Bodenerhöhung, eng aneinandergeschmiegt, ein junges Pärchen. Die Dame spielt auf einem Saiteninstrument, indes ihr Galan sie am Unterarm fasst, als ob er das Spiel verhindern wolle.

Auf der linken Seite des Bildes bewegen sich auf dem grünen Rasen sechs Pärchen im langsamen Tanzschritt.

Man könnte hier Kostümstudien treiben, so verschiedene und mannigfaltige Modetrachten treten uns entgegen, doch wirkt im Gegensatz hierzu wieder sehr einförmig, dass unser Meister die einzelnen Pärchen stets gleichfarbig gekleidet hat, so dass wir ein blaues, ein rotes, ein schwarzes, gelbes, grünes und braunes Pärchen zu unterscheiden haben. Dieselben zeigen so auffallende Aehnlichkeit mit Schaeufeleins Holzschnitten der Hochzeitstänzer (Bartsch 103), welche in den letzten Jahren seiner Thätigkeit entstanden sind — wohl um oder nach 1535 —, dass wir uns vielleicht dadurch veranlasst fühlen könnten, auch das Bild in Donaueschingen in dieselbe Zeit anzusetzen.

Nach hinten wird der Garten durch eine niedrige Mauer ab-

---

1) Seite 52.

geschlossen, über die hinweg ein alter Mann und zwei Frauen neugierig dem Treiben der vornehmen Welt zuschauen.

Zwei Musikanten, der eine auf einer Queerpfeife, der andere auf einer Pauke, spielen links hinter dem Tisch zum Tanze auf.

Nicht nur die erwähnten äusseren Merkmale, wie der bekannte Weinkübel oder die Aehnlichkeit der Pärchen mit den genannten Holzschnitten, sondern auch die Behandlung der Augen, Hände und Haare, die vorherrschende zeichnende Manier und der flotte, dünnflüssige Farbenauftrag weisen unverkennbar auf Schaeufelein als den Meister dieses Bildes hin, das als eine tüchtige, interessante Arbeit zu bezeichnen ist.

Bevor ich zu den letzten uns erhaltenen, datierten Werken Schaeufeleins übergehe, möchte ich an dieser Stelle drei unserem Meister zugeschriebene Porträts erwähnen, welche ich leider nicht aus eigener Anschauung kenne. Dieselben lassen sich nirgends einreihen, da sie weder eine Datierung enthalten, noch über die dargestellten Persönlichkeiten Aufschluss geben, doch wollen wir annehmen, da die uns bekannten Porträts Schaeufeleins aus den dreissiger Jahren stammen, dass auch diese in dieser Zeit entstanden sind.

Eines bestimmten Urteils über die Echtheit oder Unechtheit, den Wert oder Unwert dieser Bilder muss ich mich aus dem oben genannten Grunde enthalten, doch bin ich wenigstens im stande, über das zunächst folgende Porträt einige Mitteilungen von berufener Seite anzuführen.[1])

Porträt in Wiesbaden.

Waagen nennt im Katalog des Berliner kgl. Museums von 1851 (11. Aufl.) unter Nr. 595 als ein Werk Schaeufeleins „das Bildnis eines Mannes, wahrscheinlich des Künstlers selbst[2]), in roter Mütze, mit rotem Pelz. Grund grün. Unten ein lateinischer Wahlspruch und das Monogramm des Künstlers.“ Dasselbe befindet

1) Herr Dr. Scheibler war so liebenswürdig, mir aus seinen Notizen über das Bild einige Mitteilungen zukommen zu lassen, welche ich hier mit seiner Erlaubnis anführe.

2) Nagler: Künstlerlex. Bd. 15 S. 106. Die Beantwortung dieser Frage muss ich auf spätere Zeit verschieben.

sich jetzt nicht mehr dort, sondern wurde, nachdem es schon einige Zeit im Vorrat gewesen war, 1884 an den nassauischen Kunstverein zu Wiesbaden abgegeben.

Es ist ein Brustbild, ohne Hände (Lindenholz 30×24, aus d. Sammlung Solly 1821. Siehe „Verzeichnis der im Vorrat der Gallerie zu Berlin befindlichen oder an andere Museen abgegebenen Gemälde.“ Spemann 1886. Nr. 595), etwas nach links gewendet, den Beschauer nicht ansehend. Die Haltung des Kopfes ist lebendig, das Gesicht etwas derb, nicht sonderlich geistreich, aber kräftig von Ausdruck. Die Modellierung des Gesichts hat durch Abreiben und Abwaschen gelitten.

Das Bild ist flüchtig behandelt, mit sehr dünnem Farbenauftrag. Auf das Pelzwerk hat der Meister ebenfalls keine grosse Mühe verwendet. An der Autorschaft Schaeufeleins ist nach diesem Urteil nicht zu zweifeln.

Unten befindet sich das Monogramm und die Aufschrift: „Orta cadunt neque vis potis est servare caduca. Ostendunt vultus hoc sil. ato manos.“

Porträts in Wien.

Die beiden anderen Porträts, welche keine Bezeichnung tragen, befinden sich in den Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses zu Wien.[1])

Nach der ausführlichen Beschreibung des Kataloges (1886, III. Bd., Nr. 1670. Holz. Kreisrund. Durchmesser 29. Grösse des Kopfes 17) stellt das eine dieser Gegenstücke bildenden Porträts einen bartlosen Mann im Dreiviertelsprofil dar. Das rötlichblonde Haar hängt gelockt zu beiden Seiten herunter. Ein schwarzes Band liegt um den nackten Hals, ein Teil des grauen Gewandes ist an der Brust sichtbar. Hintergrund dunkel.

Das Seitenstück ist ein weibliches Bildnis. (Kat.-Nr. 1671. Holz. Kreisrund. Durchmesser 29. Kopfgrösse 17.)

„Das jugendliche Antlitz ist von goldblonden Locken umgeben, welche rechts auf die Schulter niederfallen und links hinter

---

1) Leider hielt ich mich in Wien auf, als die Bilder in die neuen Museen übergeführt wurden, so dass ich dieselben nicht zu Gesicht bekam.

das Ohr zurückgestrichen sind. Auf der Stirn sind die tief herabhängenden Haare von einem blassroten Band leicht zusammengehalten. Der Kopf ist im Dreiviertelprofil gegen die rechte Schulter gewendet und so wie der Blick der Augen nach abwärts gerichtet. Ein leichtes, schleierartiges Gewand ist am Hals nur lose übereinandergelegt. Hintergrund dunkel.“

Trotz meiner Absicht, diese Bilder ohne jedes kritische Urteil anzuführen, muss ich doch gestehen, dass mir das geschilderte Kostüm dieser Dame, mit dem rosa Band im Haar und dem Schleiertuch, in ihrer schwärmerischen Stellung für ein Bild von der Hand des ehrsamen Meisters Schaeufelein etwas sonderbar erscheint, mit der strengen Frauentracht des 16. Jahrhunderts lässt es sich wenigstens nur schwer vereinbaren!

Turnier in Innsbruck.

Als ein Werk Schaeufeleins gilt auch allgemein ein grösseres Bild, welches ein Turnier zu Innsbruck darstellt und sich jetzt im Besitze des Grafen F. von Enzenberg auf Schloss Tratzberg in Tirol befindet. Ich kenne dasselbe nur aus einer recht guten Kopie im Nationalmuseum zu München (II. Stock, zweiter Saal) und einer Photographie in der Nördlinger Rathaussammlung, und muss mich deshalb auch hier vorläufig eines Urteils enthalten. Es ist eine reiche, lebendige und geschickte Komposition, einzelne Typen, wie z. B. St. Georg vom Epitaph von 1516, sind deutlich wiederzuerkennen, so dass die allgemeine Ansicht über die Herkunft des Bildes recht wohl richtig sein kann.

Gebetbuch des Grafen Oettingen von 1537/38.

Aus den Jahren 1537 und 1538 ist uns eine Arbeit unseres Meisters erhalten, welche wir nicht übergehen wollen, da sich der Künstler in ihr noch einmal von seiner liebenswürdigsten Seite zeigt.

Es ist dies das Gebetbuch des Grafen von Oettingen, von Schaeufeleins Hand illuminiert [1]), welches das Kgl. Kupferstichkabinett in Berlin bewahrt. (Hs. 6.)

1) Janitschek: Gesch. d. d. Kunst III. 374. Mayer: Allgem. d. Biographie.

„Der Einfluss der Randverzierungen im Gebetbuch Dürers für Kaiser Maxmilian ist, wie Janitschek schon bemerkt, nicht zu verkennen.“ Aus den Randbordüren und sonstigen den Text schmückenden Verzierungen sehen wir, dass Schaeufelein die Formen der Renaissance mit Leichtigkeit beherrscht.

Grössere, die ganze Buchseite einnehmende Bilder wechseln mit kleinen, in die Verzierungen eingestreuten Scenen ab. Altes und neues Testament, Mythologie, Jagd, Krieg und das alltägliche Leben liefern den Stoff für die geschickt und geistreich komponierten und oft mit geradezu wunderbarer Genauigkeit und Feinheit ausgeführten Darstellungen.

Auch die Landschaft, als solche, ist reich bedacht: neben ganz reizenden kleinen Ansichten z. B. der Burg von Nürnberg und von anderen merkwürdigen Teilen dieser Stadt, sehen wir stimmungsvoll behandelte Landschaften.

Ermüdend wirkt nur bei dem Anschauen der einzelnen Blätter das allzu grosse Durcheinander der Darstellungen und Formen. Es ist als ob der alternde Meister zu seiner Erholung — sichtlich mit grossem Vergnügen — täglich ein paar Seiten illuminiert hätte, und hierbei fast ohne Plan und Ziel malte und zeichnete, was ihm gerade in Pinsel und Feder floss!

Da das Büchlein ganz unverdientermassen bis jetzt nicht genügende Beachtung gefunden hat, so will ich, nur mit kurzen Worten, wenigstens die die ganze Seite füllenden Darstellungen hervorheben. Es sind zumeist Passionsdarstellungen, in denen uns oft Anklänge an bekannte Tafelbilder Schaeufeleins begegnen.

Auf dem ersten Blatt sehen wir über dem zierlich ausgeführten Oettingischen Wappen die Zahl 1537, als Beginn der Arbeit des Illuministen, während auf Seite 177 — ziemlich am Schluss des Buches — an den Randverzierungen links und rechts sich zwei kleine Täfelchen befinden, auf deren linker neben unleserlichen Kritzeln der Anfang seines Vornamens Joha . . . . und eine kleine Schaufel, rechts aber die Zahl 1538, als Endtermin der Arbeit geschrieben ist.

Auf Blatt 7 kniet in einer Architektur der Besitzer des Buches, wie darunter steht, Karel Wolfgang, Grave zu Oting genannt.

Die Ueberschrift dieses Porträts lautet: „Ja Her Ich Habs glaubt Du bist Christus der Sun des lebendigen Gottes, der Du in diese Welt bist kumen!“ Auf der gegenüberliegenden Seite ist der Heiland in ganzer Person dargestellt; das echt Schaeufelein'sche Christusideal, wie wir es auf so vielen Tafelbildern gesehen haben. Blatt 15 enthält vor einem Altar mehrere knieende Ritter, wohl Mitglieder des gräflich Oettingischen Hauses, Blatt 26 „Christus und die Jünger zu Emmaus“, Blatt 45 „Christus und die Hohenpriester im Tempel“, Blatt 50 „Christus und die Ehebrecherin“, Blatt 63 „einen Oelberg“ in bekannter schematischer Komposition, Blatt 88 „den Fischzug“, Blatt 95 „die Kreuztragung“, Blatt 107 „Christus und das Cananaeische Weib“, Blatt 124 „die Heilung des Besessenen“, Blatt 134 „die Heilung des Gichtbrüchigen“, Blatt 156 „die Heilung des Wassersüchtigen“, Blatt 165 einen „ecce homo“, meistens durch die Angabe der betreffenden Bibelstellen erläutert.

Auf die in unendlich grosser Anzahl eingestreuten kleinen Scenen näher einzugehen, ist hier nicht möglich. Das muss einer besonderen, ausführlichen Behandlung des Gebetbuches überlassen bleiben. Erwährt sei nur, dass sich auf Blatt 75 die Porträts Kaiser Karls V. und Ferdinands I, auf Blatt 188 und 189 die Kaiser Karls V und seiner Gemahlin Isabella von Portugal, sämmtlich durch Namensunterschrift beglaubigt, befinden.

Das Schlussblatt des Psalters zeigt uns König David, neben seiner Harfe in einer sehr fein ausgeführten Landschaft knieend.

„Anbetung des Lammes“ von 1538.

Aus dem Jahre 1538 stammt eine „Anbetung des Lammes“[1]) (Holz 95×155).

Das Bild hat oft seinen Besitzer gewechselt. Für wen es ursprünglich bestimmt war, ist nicht nachzuweisen. Der darauf knieende Stifter ist an dem Pedum und der über den drei Wappen gemalten Infel als Bischof kenntlich, während das vor ihm liegende zerbrochene Rad nebst Schwert wohl ein Fingerzeig sein könnte,

1) Foerster: Gesch. d. d. Kunst II. 313. Heideloff: „Kunst des Mittelalters in Schwaben.“ S. 121. Nagler: Künstlerlex. Bd. 15 S. 106. Mayer: Allgemeine d. Biographie. Muther: Festgabe für Springer S. 174. Waagen: Kunstw. u. Künstler II. 215. Zeitschrift für bildende Kunst XVIII. 166.

dass das Kloster oder die Kirche, für welche das Bild bestimmt war, zu der heiligen Katharina in Beziehung stand.

Waagen sah dieses Werk unseres Meisters in der Sammlung des Oberprokurators Abel in Stuttgart, Heideloff erwähnt es, ohne Angabe des Besitzers, unter Kunstwerken der Stadt Ulm. Später kam es in die Lettenmaier'sche Sammlung nach Stuttgart und von da in die Sammlung Habich in Kassel, mit deren übrigen Kunstschätzen es in der dortigen kgl. Gemäldegallerie untergebracht ist.[1])

Das Bild ist übrigens nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten, da das obere Drittel abgesägt worden ist.

Oben in der Mitte der Tafel, in einer Wolkenglorie steht das Lamm Gottes mit der Siegesfahne auf dem Buche mit den sieben Siegeln zwischen zwei Evangelistentieren, dem Löwen des Markus und dem Stier des Lucas.[2]) Darunter befinden sich links und rechts auf Wolken zwei Gruppen Anbetender: die Vertreter des alten und neuen Bundes.

Die teils stehenden, teils knieenden Figuren sind echt Schaeufelein'sche Typen, doch bieten sie in ihrer grossen Zahl, auf verhältnismässig engen Raum eingezwängt, keinen sehr übersichtlichen Anblick: die Komposition ist etwas gezwungen und gedrängt.

Unter den Vertretern des alten Bundes auf der linken Seite — der Zahl nach 13 — sehen wir ganz vorn Johannes des Täufer, der hier merkwürdigerweise unter die Mitglieder des alten Testamentes gerechnet ist. Vielleicht wollte ihm Schaeufelein eine Art vermittelnder Stellung dadurch anweisen. Ausser ihm sind noch besonders kenntlich: Moses mit den Gesetzestafeln, David mit der Harfe, der kleine Isaak auf einigen Holzscheiten knieend, hinter ihm sein Vater Abraham, Abel mit dem kleinen Lamm[3]), und Joseph mit der Säge.

Die rechts stehende Gruppe bilden die zwölf Apostel, denen

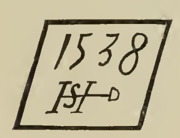
1) Da die Sammlung Habich im Frühjahr 1892 zur Versteigerung kommt, so ist auch hier dem Bilde kein bleibender Platz gegönnt.

2) Auf dem oberen abgesägten Stück werden sich wohl die beiden anderen Evangelistentiere befunden haben.

3) Vielleicht auch Jakob!

auch meist irgend ein Attribut zuerteilt ist. Wir sehen Paulus mit Buch und Schwert, Johannes mit dem Kelch, Philippus mit dem Kreuzstab, — dahinter ein Apostel, dessen Attribut nicht sichtbar ist — Petrus mit dem Schlüssel. Dann folgen Bartholomaeus mit dem Messer, Thomas mit dem Winkelmass, Jacobus minor mit der Keule, Simon mit der Säge, Mathias mit der Lanze und Jacobus major mit Muschelhut und Pilgerstab, während Matthaeus, das Beil in der Hand haltend, den knieenden Stifter empfiehlt.

Das Bild ist in der zeichnenden Manier Schaeufeleins ausgeführt und macht nicht nur in der Komposition, sondern auch in der Färbung einen etwas nüchternen Eindruck.



Das Monogramm und die Zahl 1538 befinden sich auf einem kleinen Täfelchen unten ziemlich in der Mitte der Bildtafel.

Christus am Kreuz und Kreuzabnahme von 1539.

In der Sammlung Campe in Nürnberg befanden sich (Katalog von 1847 Nr. 23 und 24) zwei Gemälde Schaeufeleins, von denen das eine — mit der Jahreszahl 1539 versehen — durch des Meisters Monogramm beglaubigt war, während das andere durch die genaue Uebereinstimmung der Masse sich als zugehörig erwies. Ich weiss nicht, wohin die Bilder geraten sind[1]), jedenfalls stimmen sie mit keinem der mir bekannten, in dieser Abhandlung besprochenen Werke überein. Ich muss mich deshalb damit begnügen, dem Campe'schen Katalog folgend, eine kurze Schilderung der dargestellten Scenen zu geben und möchte nur an dieser Stelle darauf aufmerksam machen, dass wir diese beiden Tafeln als die letzten Arbeiten unseres Meisters zu betrachten haben, die wir kennen, da Schaeufelein bereits in demselben Jahre, mit welcher die eine derselben datiert ist (1539) oder in dem folgenden Jahre starb.[2])

Nr. 23 enthielt eine Darstellung Christi am Kreuz (Holz, oben abgerundet $34\frac{1}{2}'' \times 14''$.) „Christus ist in der Mitte an einem hohen Kreuz zwischen den beiden Schächern. Am Fusse des

1) Das Bild „Christus am Kreuze" ist in dem Auktionskatalog der Sammlung J. F. Fromm (Heberle, Köln 9. Okt. 1871) unter Nr. 240 noch einmal verzeichnet.

2) Seite 13.

Kreuzes sieht man die jammernde Magdalena mit emporgehobenen Händen. Ihr zur Seite wird die ohnmächtige Maria von Johannes gestützt, hinter welchem sich zwei andere heilige Frauen befinden. Auf dem Vordergrunde sind vier Soldaten, die sich über ihr Spiel um den Mantel des Heilands entzweit haben, im blutigen Streite begriffen. Rechts und hinter den Kreuzen sieht man den römischen Hauptmann zu Pferde und andere Soldaten. Unten links ist Schaeufeleins Zeichen und darunter die Zahl 1539.“

Nr. 24 ist eine Kreuzabnahme. „Der vom Kreuz genommene Heiland wird von einer heiligen Frau, Nikodemus und der ohnmächtigen Maria gestützt, welcher der heilige Johannes Beistand leistet. Hinter dieser Gruppe sieht man zur Rechten des Bildes Magdalena und eine andere heilige Frau mit Balsambüchsen, zur Linken Joseph von Arimathia mit ausgebreiteten Händen. Im Grunde rechts in einem Felsen ist die Grablegung dargestellt.“

Mit diesen beiden Werken schliesst die malerische Thätigkeit Schaeufeleins ab und es erübrigt nur noch eine ganze Reihe von Bildern, welche mit Unrecht seinen Namen tragen, aus der Liste der Werke unseres Meisters auszuscheiden.

IV.

Bilder,

welche Schaeufelein mit Unrecht zugeschrieben werden und Schulbilder.

Zunächst möchte ich hier einige Bilder anführen, welche auf den Namen unseres Meisters getauft sind, aber durchaus nichts mit ihm und seiner Kunstweise überhaupt zu thun haben, um sodann zu den Werken überzugehen, welche zum Teil Schaeufelein selbst zugeschrieben werden, aber doch wohl nur als Schulbilder zu betrachten sind.

Hierbei wird sich Gelegenheit finden, etwas über die Schule des Nördlinger Meisters zu bemerken.

Scenen aus dem Leben eines Märtyrers in Bamberg.

Unter die erstere Klasse ist ein kleines, unbedeutendes Bildchen in der städtischen Sammlung zu Bamberg zu rechnen, welches vier Scenen aus dem Leben eines Märtyrers darstellt und den Namen unseres Meisters trägt (Kat. Nr. 29 aus der Herrnischen Sammlung), aber in Komposition und Technik der Schaeufeleinschen Kunstweise so fremd ist, dass wir es ohne weiteres aus der Liste der Werke des Meisters streichen müssen.

Drei Schaeufeleins (!) im Kunsthandel in München.

Dasselbe Schicksal trifft drei Bilder im Kunsthandel zu München.[1]) Zwei derselben (Kat. Nr. 365, 366), offenbar von derselben

---

1) Kunsthandlung von A. Rupprechts Nachfolger, Briennerstrasse 8. Siehe Seite 54.

Hand herrührend, stellen in schreienden, dick aufgetragenen Farben, mit ganz verzerrten und verdrehten Gestalten eine Auferstehung und eine Händewaschung des Pilatus von handwerksmässiger Ausführung und sehr zweifelhaftem Werte dar, während das dritte Bild (Kat. Nr. 380), ein Kalvarienberg, als ein Werk der Wohlgemuth'schen Schule gelten mag, aber zu Schaeufelein in keiner Beziehung steht.

„Die heilige Dreieinigkeit" in Basel.

Der Katalog des Museums zu Basel führt unter Nr. 31 (Saal I, Holz 59×48) „die heilige Dreieinigkeit zwischen der Schmerzensmutter und St. Aegidius" an, Schaeufelein genannt und mit einem falschen Monogramm und der Jahreszahl 1510 versehen.

Dass diese straffen Haare, diese geschwollenen Hände, diese fast faltenlosen Gewänder nicht von Schaeufeleins Hand herrühren können, ist auf den ersten Blick deutlich erkennbar. Christus steht ebenso wie Maria zu den Schaeufelein'schen Typen dieser Gestalten in gar keiner Beziehung. Die Vorzeichnung ist nirgends sichtbar, der Farbenauftrag ziemlich dick; alles zusammengenommen wohl hinreichende Gründe, um unserem Meister die Urheberschaft dieses Bildchens abzusprechen.

Die Tafel trägt übrigens, ausser der oben angeführten falschen Bezeichnung, noch ein zweites, wohl echtes Monogramm, von dem nur noch ein Teil sichtbar ist. Dasselbe lässt sich zwar mit Leichtigkeit zu dem bekannten Monogramm Schaeufeleins, aber ebenso bequem zu dem des Hans Baldung Grien ergänzen, von dem in der Nähe einige Bilder zum beliebigen Vergleich hängen.

Dieselben zeigen in vielen Beziehungen — z. B. in der Färbung, der Bodenformation und der Aehnlichkeit der Frauentypen — fette, fleischige Gestalten mit runden Gesichtern — so auffallende Verwandtschaft mit der Schaeufelein zugesprochenen Tafel, dass man sich fast verleitet fühlt, dem genannten Meister dieselbe zuzuschreiben.

Das Bild, welches zufolge der Angabe des Katalogs sich bis 1785 in Mainz befand, ist nach einem alten Inventarverzeichnis

1520 in einer Kirche zu Freiburg nachweisbar[1]), wo Hans Baldung Grien bekanntlich eine Zeit lang thätig war.

Auch das Wallraf-Richartz-Museum in Köln besitzt einige sogenannte „Schaeufeleins".

„Tod der Maria" in Köln.

Zunächst auf Goldgrund gemalt einen Tod der Maria (Kat. Nr. 530, Holz 59×98), mit einem für Schaeufelein — wenigstens so weit wir es nach den bisherigen Erfahrungen beurteilen können — ganz ungewöhnlichen Monogramm bezeichnet. Wir sehen hier dicke, fleischige, ganz unmodellierte Hände, straffes Haupt- und Barthaar und vollständig unbekannte Gestalten, welche im Verein mit einer abweichenden Kompositionsweise und Technik auf eine andere Hand hinweisen. Sollte es die des Sohnes Schaeufeleins sein?

„Zwei Apostelgestalten" in Köln.

Die beiden anderen Bildchen (Kat. Nr. 531 und 532, Holz 39×17), zwei Apostelgestalten, mit Benutzung Dürer'scher Motive gemalt, sind wohl nur der Schule Dürers, aber nicht Schaeufelein zuzuschreiben.

„Der Tuchmacher und sein Geselle" in München.

Der Katalog des bayrischen Nationalmuseums in München (zweiter Stock, zweiter Saal, Nr. 12) belegt mit dem Namen Schaeufeleins ein Gemälde, das aus der Georgskirche in Nördlingen stammen soll. Wenn ich auch die letztere Bemerkung nicht anzweifeln will[2]), so kann ich die Benennung nicht gelten lassen. Das Bild stellt auf der Vorderseite einen Tuchmacher und seinen Gesellen bei der Arbeit, auf der Rückseite denselben Tuchmacher im Fegefeuer dar. Die letztere Darstellung lässt ein Urteil überhaupt nicht zu, da es eine unfertige, nur angelegte Skizze ist, doch sind die überschlanken Gestalten auf der Vorderseite, mit ihren verdrehten, gezwungenen und gekünstelten Stellungen und den

1) Ich verdanke diese Notiz der Mitteilung des Herrn Dr. Burckhardt in Basel, aus dessen Familienbesitz das Bild stammt.

2) Beyschlag nennt allerdings in seinem Verzeichnis der dort befindlichen Epitaphien etc. dieses Bild nicht!

dicken, wenig durchgebildeten Händen, sowie die Schaeufelein ganz fremde Farbenleiter und Technik zwingend genug, die Benennung des Katalogs fallen zu lassen.

„Cosmas und Damian" in Maihingen.

Eine Tafel im Schlosse Maihingen, Cosmas und Damian darstellend (Holz 150×59, Wallerst. S.) und mit der Zahl 1510 bezeichnet, soll nach Mayer[1]) sehr an Schaeufeleins Art erinnern. Ich habe diese Empfindung bei der Betrachtung dieser Gestalten nicht gehabt und möchte dieselben eher der Richtung Hans Suess von Kulmbachs zuerteilen, von dessen Hand sich zwei ganz ähnliche Figuren des Cosmas und Damian im germanischen Museum befinden (Nr. 198 und 199).

„Acht Scenen aus Petri und Pauli Leben" in Florenz.

Dem letztgenannten Meister ist neuerdings[2]) mit Recht auch eine Folge von acht Bildern in den Uffizien zu Florenz, mit Darstellungen aus dem Leben des Petrus und des Paulus, zugeschrieben worden, welche bisher als Werke Schaeufeleins galten[3]).

„Kreuzabnahme" in Neapel.

Die „Kreuzabnahme" Schaeufeleins (!) im Museo nazionale in Neapel (Gemälde, 5. Saal Nr. 45, Holz 110×87) möchte nach der Komposition und den einzelnen Gestalten[4]) einem anderen, durchaus nicht gering zu achtenden Meister angehören.

„Männliches Porträt" in München.

Ebensowenig kann ich auch ein männliches Porträt, welches ich im Kunsthandel in München

1) Allgemeine deutsche Biographie.

2) Karl Koelitz: „Hans Suess von Kulmbach und seine Werke". Leipzig 1891 bei Seemann. S. 38.

3) Gegenwärtig sind nur 5 davon ausgestellt. Kat. von 1886 Nr. 713, 724, 729, 740, 748.

4) Ich kenne das Bild nur aus einer Photographie, welche kaum ein bestimmtes Urteil zulässt.

sah, mit dem Monogramm J und S in einer Schaufel, als ein Werk unseres Schaeufelein gelten lassen[1]). (Holz 65×47.)

„Christus am Oelberg“ in Berlin.

Der neueste Katalog des kgl. Museums in Berlin (1891) hat einen Christus am Oelberg (Kat. Nr. 631. Fichtenholz 63×65, aus Sammlung Solly stammend, 1821) jetzt Schaeufelein genannt, der früher unter Barthel Beham's Namen zu finden war.

Ein Seitenstück dazu, Christi Kreuztragung, ist im germanischen Museum (Kat. Nr. 189, Holz 65×50) als ein Werk des Meisters des Messkircher Altars (Barthel Beham?) bezeichnet.

Diese beiden Bilder besitzen, worauf der Berliner Katalog aufmerksam macht, grosse stilistische Verwandtschaft mit Barthel Behams „Altar der Herrlichkeit Mariae“ in Donaueschingen (Kat. Nr. 76—80).

Hierauf näher einzugehen übersteigt die gestellte Aufgabe, ich will nur darauf aufmerksam machen, dass für den Oelberg in Berlin, der ja hier allein in Betracht kommt, die Bezeichnung „Schaeufelein“ nicht am Platze ist — das Christusideal ist ein ganz anderes, das Gewand des Heilands ist fast ganz faltenlos und die Zeichnung der Hände und Augen, die Behandlung des Haares und des Laubes völlig abweichend von unseres Meisters Art —, sondern mit grösserer Berechtigung auf die frühere Benennung „Barthel Beham“ zurückgegriffen werden muss.

Hiermit schliesst die Reihe der Werke, welche ohne einen inneren oder äusseren Grund den Namen Schaeufeleins führen, und wir gehen zu der Klasse von Gemälden über, welche ich als nicht

---

1) Dasselbe befindet sich jetzt im Besitz des Kunsthändlers Schmitz in München, Neuhauserstr. 3, war vorher bei dem Kunsthändler Prestel in Frankfurt und stammt aus der Sammlung Klinkosch (Auktionskatalog von Miethke in Wien LXXVIII. 1889 Nr. 161), in welcher sich noch drei andere unbezeichnete, sogenannte Schaeufeleins befanden (Nr. 162, 163, 164). Wo dieselben jetzt sind, ist nicht zu ermitteln. Ich muss deshalb auf ihre Besprechung verzichten und führe nur die Bemerkung an, welche mir gegenüber bei Miethke fiel, dass die Bezeichnung „Schaeufelein“ für diese Bilder nur auf ausdrücklichen Wunsch des Besitzers gewählt worden sei. Das Monogramm in dieser Form kommt nur auf späteren Holzschnitten vor. Siehe das Verzeichnis der Schaeufelein mit Unrecht zugeschriebenen Werke Nr. 12.

von des Meisters eigner Hand stammend, sondern nur unter seinem Einfluss entstanden, unter dem Namen Schulbilder zusammenfassen will.

Einige dieser Bilder tragen offiziell den Namen des Meisters, andere sind solche, welche mir zufällig zu Augen gekommen sind, und welche, da sie ausgesprochene Verwandtschaft mit Schaeufeleins Kunstweise verraten, hier nur als vereinzelte Beispiele angeführt werden sollen, ohne jedoch eine erschöpfende Uebersicht über die „Schulbilder Schaeufeleins“ geben zu wollen.

Zunächst einige kurze Worte über die Schule und uns bekannte Schüler des Nördlinger Malers!

Schaeufelein war seiner ganzen Künstlernatur nach nicht beanlagt, im eigentlichen Sinne des Wortes „Schule zu machen“.

Während seiner ganzen Laufbahn selbst im höchsten Masse ein Nachahmer Dürers, schuf er weder eine neue Richtung, noch vermochte er durch eine ausgeprägte, künstlerische Persönlichkeit nachhaltig zu wirken. Seine besten Eigenschaften: eine gelenke Hand, die darauf beruhende grosse technische Fertigkeit, sowie einen empfänglichen Sinn für die Harmonie der Farben und die Schönheit der Natur, vermochte er nicht an seine Schüler zu übertragen, und auch nicht ein einziger derselben hat es verstanden, sich in der Geschichte der deutschen Kunst einen Namen zu machen, wofür wir nun allerdings nicht unseren braven Meister verantwortlich machen wollen, sondern die geringe künstlerische Beanlagung seiner Schüler.

Als solche sind uns zwei mit Namen überliefert: Jesse Herlen und Sebastian Daig, zu denen ich noch den Sohn Hans Schaeufelein hinzufügen möchte, welcher zwar nirgends ausdrücklich als Schüler seines Vaters genannt wird, aber doch sicher dafür gelten kann.

Derselbe verzog, wie schon erwähnt[1]), nach dem Tode des Vaters im Jahre 1543 nach Freiburg im „Uichtlande“.

Beglaubigte Bilder desselben habe ich nicht gesehen. Einige ihm zugeschriebene Porträts befanden sich früher in der Galerie

---

1) Seite 13.

zu Schleissheim [1]), doch ist mir ganz unbekannt, wohin sie jetzt geraten sind.

Von den anderen beiden Schülern berichtet uns Beyschlag. [2])

Jesse Herlen, ein Enkel des alten Friedrich Herlen [3]), „ein geschickter Maler“, bildete sich unter seinem Vater Lukas, der ebenfalls Maler war, und Schaeufelein. Er lebte 1500 bis 1575, und ist wohl, da sein Vater, bei welchem er ja zuerst lernte, 1521 erst starb [4]), mehr Gehilfe als Schüler Schaeufeleins gewesen. Als seine Werke nennt Beyschlag „acht Stück am Hochaltar der Georgskirche“ zu Nördlingen, die Geburt Christi samt dessen Geschichte bis zum zwölften Jahre behandelnd, den Hochaltar in der Kirche zu Bopfingen und den Altar der Kirche zu Näher-Memmingen, welcher des Künstlers Porträt und die Inschrift: „M. Jesse Herlin Nordl. pinxit a. Dmi 1568. aet. suae 68 Jahr.“ enthielt.

Als gemeinsame Werke des Herlen und des Sebastian Daig erwähnt unser Gewährsmann den Hochaltar in der Herrgottskirche und die Bemalung der alten Orgel.

Sebastian Daig [5]) gehörte einem alten, ursprünglich in Lauingen ansässigen Geschlechte an und war der Sohn des Nördlinger Glasers und Malers Martin Daig.

In den Steuerbüchern kommt er als „bastian taig — tayg oder daig“ von 1508 bis 1554 vor. 1555 steuert bereits seine Wittwe. Er ist wahrscheinlich schon in Nürnberg unter Schaeufelein thätig gewesen, ja hat vielleicht auch in Wohlgemuths Werkstatt — mit Schaeufelein zusammen — gearbeitet. [6])

Er wird ebenfalls, wie sein Vater, Glaser oder Maler genannt.

---

1) Katal. von 1810. Nr. 1471 „Anna von Fraunberg“ bez. mit Mon u. 1580. Nr. 1472 „Euphrosine Gräfin zu Oettingen“ bez. Mon. u. 1569. Danach müsse der Sohn später zurückgekehrt sein!

2) II: 229.

3) Seite 18.

4) Nach Beyschlag II. 223 steuert Lucas Herlen nur bis 1521.

5) Diese biographischen Notizen entstammen einer Beischrift zu Daigs Werken in der Rathaussammlung zu Nördlingen und sind dem dortigen Archiv entnommen.

6) Seite 9 und S. 156.

Als Daigs bessere Arbeiten sind seine früheren Werke zu bezeichnen, später gewöhnt er sich eine so rohe und handwerksmässige Art an, dass seine Gemälde durchaus keinen erfreulichen Anblick gewähren.

Mehrere Bilder seiner Hand befinden sich in der Nördlinger Rathaussammlung, in Schleissheim, im germanischen Museum in Nürnberg, im Privatbesitz[1]) in München und an anderen Orten. Als Gehilfe Schaeufeleins ist er ja schon mehrfach erwähnt worden.[2])

Die im Folgenden zur Besprechung kommenden Werke mit Bestimmtheit diesem oder jenem Schüler Schaeufeleins zuzuschreiben ist nicht möglich. Meistens werden wir uns mit wahrscheinlichen Vermutungen begnügen müssen.

„Copie des Wandgemäldes“ in Nördlingen.

Wir wollen in erster Linie ein Bild nennen, welches eine Ausnahmestellung einnimmt, das ist die sogenannte Skizze zu dem Wandgemälde in der Bundesstube des Nördlinger Rathauses[3]), welche das germanische Museum besitzt. (Kat. Nr. 206. Leinwand 57×105. Wallerst. vormals Rechb. S.) Das Bild enthält in verkleinertem Massstabe dieselbe Darstellung, wie das Wandgemälde: die Geschichte der Judith und des Holofernes, und gilt, wie oben erwähnt, in der dasselbe behandelnden Kunstlitteratur[4]) als eine Arbeit von Schaeufeleins eigner Hand.

Ich kann mich dieser Ansicht durchaus nicht anschliessen[5]), sondern halte die Nürnberger „Skizze“ für eine Kopie, vielleicht von der Hand eines Schülers Schaeufeleins, vielleicht aber auch in späterer Zeit entstanden, und zwar aus folgenden Gründen. Zunächst scheint es mir an und für sich nicht wahrcheinlich zu sein, dass Schaeufelein, der sonst — wie aus den wenigen uns erhaltenen und bekannten Skizzen für Tafelbilder hervorgeht —

1) Professor Sepp.

2) Seite 42, 44, 100.

3) Seite 46.

4) Janitschek: D. K. III. S. 373 Anm. Nagler: Künstlerlex. Bd. 15. Muther: Festgabe f. Springer. Waagen: Kunstw. u. Künstler I. 214.

5) Seite 51.

sich nicht viel mit Vorarbeiten und Entwürfen plagte, zu diesem Bilde eine so genaue Skizze anfertigte, dass er z. B. sogar den in der Ausführung auf die Wand zu malenden einfachen braunen Rahmen, nebst der darauf befindlichen Tafel mit der Künstlerinschrift, sowie das zweite Monogramm auf dem Bilde selbst, schon auf der Skizze genau vorzeichnete. Doch erklären wir diese seltene Vorsicht des Meisters damit, dass es sich bei diesem Bilde um Wandmalerei handelte, einer Art seiner Kunst, in der er sich noch nie versucht hatte, so bleiben uns noch viel gewichtigere Gründe zum Beweis unserer Behauptung.

Das Nürnberger Bild — abgesehen davon, dass es auf Leinwand gemalt ist, was nur noch bei einem einzigen Werke unseres Meisters vorkommt[1]) — zeigt eine so schwere, dunkle Färbung und, wie Waagen schon bemerkt, im Fleisch einen so ungewohnten „ziegelichten“ Ton, überhaupt Schaeufeleins flotte, leichtflüssige, mehr zeichnende Manier — Vorzüge, die bei einer Skizze um so stärker hervortreten müssten — in so geringem Masse, dass wir ganz entschieden davon absehen müssen, dasselbe als eine Arbeit dieses Meisters zu betrachten.

Es ist ja auch nicht unwahrscheinlich, dass das vorzügliche, weit bekannte Wandgemälde im Nördlinger Rathause, sei es nun von einem Schüler oder von der Hand eines anderen Malers, für einen Liebhaber kopiert worden ist, und dass der betreffende Künstler seiner Pflicht als Kopist so genau nachkam, dass er sogar das Monogramm und die Tafel mit der Künstlerinschrift auf seiner Kopie anbrachte.

„Der Schwabacher Altar.“

Eine weitere Frage betrifft die Anteilnahme Schaeufeleins an Wohlgemuths Schwabacher Altar, welche von Thausing[2]) als sehr wahrscheinlich hingestellt wird, während Thode[3]), der das Werk sehr ausführlich behandelt, als Gehilfen Wohlgemuths einen zwischen Dürer und Schaeufelein stehenden Maler annimmt.

---

1) Seite 61.

2) Dürer I. 88.

3) „Die Nürnberger Malerschule“ S. 219 ff.

Ich möchte mich der letzteren Ansicht anschliessen und Schaeufeleins Anteilnahme wenigstens ganz entschieden in Abrede stellen.

Als sicher gilt, dass der alte Wohlgemuth nur die Staffelbilder dieses Altars[1]), der 1506 bis 1508 entstand und sich jetzt noch in der Johannis- oder Martinskirche zu Schwabach befindet, gemalt hat, und dass die anderen Teile von einem Gehilfen ausgeführt worden sind. Derselbe steht allerdings in der malerischen Behandlung des Haares, der Augen und der Hände Schaeufelein sehr nah, hat, ebenso wie dieser, das Bestreben, seine Darstellungen dramatisch und lebendig zu gestalten, aber thut hierin etwas zu viel des Guten. Seine Kompositionen sind unruhig und verworren, seine Gestalten[2]) mit ihren vielfach verzeichneten und verzerrten eckigen Bewegungen und den sonderbaren Köpfen sind krampfhaft und gezwungen, und die Färbung der Bilder, besonders das Grün in den landschaftlichen Teilen, ist eine so durchweg ungewohnte, dass ich nicht unseren Meister selbst, sondern nur einen von ihm abhängigen Maler, Schüler oder Gehilfen, als den ausführenden Künstler des Schwabacher Altars, wenigstens eines grossen Teils desselben, bezeichnen möchte.

Betrachten wir einzelne Gestalten auf sicheren Bildern des Sebastian Daig, z. B. im germanischen Museum, so fällt uns eine ganz unverkennbare Aehnlichkeit derselben mit den Figuren des Schwabacher Altars auf. Ferner, die Predella[3]) des Auhausener Altars Schaeufeleins, die ja von Daigs Hand stammt, und welche ich ganz kurz nach dem Schwabacher Altar zu sehen Gelegenheit hatte, verrät nicht nur in den Figuren, sondern auch in der Färbung und Behandlung der Landschaft ebenfalls grosse Verwandtschaft mit demselben, so dass man fast glauben möchte, dass Sebastian Daig als Gehilfe Wohlgemuths am Schwabacher Altar mit thätig war. Die zeitlichen Umstände sprechen durchaus nicht gegen diese Vermutung.

---

1) Füssli(?): Künstlerlexikon Bd. 7/8 S. 1473. Mayer: Allg. d. Biographie. Thausing: Dürer I. 88. Thode: D. Nürnberger M. 219 ff.

2) Siehe Thodes genaue Schilderung derselben.

3) Seite 43 ff.

Erst vom Jahre 1508 an ist Daig in Nördlingen nachweisbar[1]), in demselben Jahre also, wo der Altar abgeliefert wurde. Auf dem Auhausener Altar, welcher ja ein Porträt Daigs enthält[2]), erscheint der Maler zwar jünger als Schaeufelein, aber der Altersunterschied ist nicht so bedeutend, dass man nicht annehmen könnte, dass Daig bereits in Nürnberg Schaeufeleins Schüler war, und als solcher mit ihm vielleicht in des alten Wohlgemuth Werkstatt gearbeitet hätte![3])

„Abschied Christi von den Frauen" in Berlin.

Nur als Schulbild ist auch der im Berliner Museum befindliche „Abschied Christi von den Frauen" zu bezeichnen, der dort Schaeufelein selbst zugeschrieben worden ist. (Kat. Nr. 571. Fichtenholz 45×(je)17. S. Solly. 1821.)

Es sind zwei kleine Tafeln. Links steht Christus mit Petrus, Johannes und Jakobus, rechts, vor der Thür eines Hauses Maria mit den begleitenden heiligen Frauen. Im Hintergrund sind die übrigen Apostel auf der Wanderung nach dem in der Ferne liegenden Jerusalem sichtbar.

In der Zahl und der Anordnung der Figuren zeigt sich das Bild ganz abhängig von dem Epitaph Jörg Brigels von 1521[4]), einem der Hauptwerke Schaeufeleins, aber die kurzen, schlecht proportionierten Gestalten mit ihren verzerrten Gesichtern und den ungeschickten Händen, die häufigen Verzeichnungen — z. B. Christi Kopf ist ein richtiger Wasserkopf — und der wenig ausgebildete Faltenwurf verraten einen unerfahrenen, wenig gewandten Zeichner, der in technischer Beziehung tief unter Schaeufelein steht.

Drei Bilder, sämtlich sich an bekannte Kompositionen unseres Meisters anlehnend, stehen untereinander wieder in so enger Verwandtschaft, dass man sie demselben Schüler zuschreiben muss, als der vielleicht wieder Sebastian Daig gelten kann, an dessen eckige Gestalten und seltsame Köpfe sie in vielen Beziehungen erinnern.

Es sind dies ein Oelberg in Schleissheim, eine Leidensgeschichte Christi in Basel und eine Anbetung der Hirten in Karlsruhe.

---

1) Seite 152. 2) Seite 42. 3) Seite 9. 4) Seite 113.

„Der Oelberg" in Schleissheim.

Der Oelberg[1]) (Kat. Nr. 159. Holz 108×135 aus der Burg in Nürnberg stammend) enthält die bekannte Komposition: Christus kniet in der Mitte, vorn liegen die drei schlafenden Jünger, aus dem Hintergrund naht sich Judas mit den Häschern. Die Ausführung ist ausserordentlich roh. Die Stellung Christi ist steif und hölzern, sein Gesicht eine reine Karikatur. Die Apostel liegen in ganz unmöglichen Stellungen da, ihre Köpfe sind viel zu gross, ihre Gesichter verzerrt. Dem Faltenwurf ist nur geringe Aufmerksamkeit gewidmet, die Haare sind straff, der Farbenauftrag ist dick und ungeschickt, die Färbung schwer und dunkel.

„Passionsscenen" in Basel.

Sehr ähnlich ist in ihrer rohen Ausführung die Tafel in Basel, mit dem Jahre 1522 bezeichnet. (Vorsaal Kat. Nr. 29 Holz. Regensburger Schule, Art des Michael Ostendorfer genannt).

Sie zeigt auf einem landschaftlichen Hintergrund sieben Scenen aus der Passion Christi, welche sich meistenteils an Schaeufelein'sche Kompositionen anlehnen.

Auch bekannte Typen, z. B. Petrus oder der St. Georg vom Epitaph von 1516 sind deutlich wiederzuerkennen.

In der Zeichnung und der technischen Behandlung besitzt die Tafel dieselben Eigenschaften, oder vielmehr Mängel, wie das letzterwähnte Bild in Schleissheim. Beginnen wir bei der Betrachtung des Bildes links im Hintergrund, so sehen wir zunächst „einen Oelberg," es folgt nach vorn zu „Christus vor Pilatus" und „die Kreuztragung". Das Mittelstück bildet „die Kreuzigung". Die drei Scenen rechts, in der Anordnung der linken Seite entsprechend, stellen von vorn nach hinten gerechnet „die Grablegung", die „Auferstehung" und „Christus erscheint Petrus" dar.

„Anbetung der Hirten" in Karlsruhe.

Das Beste dieser drei Bilder, aber doch sicher von derselben Hand stammend, ist die „Anbetung der Hirten" in der Kunsthalle in Karlsruhe (Kat. Nr. 86, Tannenholz 44×96. „Vielleicht Daig" genannt).

---

1) Hier Schaeufelein zugeschrieben.

In der verfallenen Ruine steht der Korb mit dem Christuskind, um welchen drei anbetende Engel knieen.

Auf der linken Seite befindet sich Maria, hinter ihr ein vierter Engel und etwas weiter vorn der Stifter des Bildes. Rechts sehen wir Joseph, zwei Hirten und die Stifterin. In der Mitte blickt ein anderer Hirt über die zerfallene Mauer, während im Hintergrund rechts, in einer Landschaft, ein Engel einem vierten Hirten, der seine Schaafe weidet, die freudige Botschaft verkündet.

Auch hier finden wir in den Gestalten Schaeufelein'sche Vorbilder, allerdings auch in etwas karikierter Wiedergabe, so zeichnen sich besonders die männlichen Gesichter durch ganz ungeheure Nasen aus.

In technischer Beziehung übertrifft dieses Bild die beiden anderen Tafeln. Die Verzeichnungen sind nicht so häufig, der Farbenauftrag ist nicht so dick und ungeschickt, auch die Färbung nicht ganz so schwer und dunkel. Jedenfalls müssen wir die „Anbetung der Hirten", wenn diese Bilder wirklich von Sebastian Daig stammen sollten, bedeutend früher ansetzen, in die Zeit, wo dieser Künstler noch nicht in seine rohe und handwerksmässige Manier verfallen war.

„Predella" früher in Elberfeld.

In der Sammlung Karl Pagenstecher in Elberfeld, welche im Mai 1889 in Köln zur Versteigerung kam, befand sich eine Schaeufelein zugeschriebene Predella, auf der Christus mit den zwölf Aposteln dargestellt war. (Auktionskat. von Heberle Nr. 78, Holz 39×118.) Als Bezeichnung fand sich unten rechts eine Schaufel.

Wohin das Bild gekommen ist, lässt sich nicht mehr ermitteln.

Nach der im Katalog gegebenen Abbildung lässt sich ein sicheres Urteil natürlich nicht abgeben, doch scheinen mir diese von Schaeufelein'schen Typen so grundverschiedenen Gesichter kaum von der Hand des Meisters zu stammen, auf dessen Umgebung allerdings die lebendige Zeichnung der Hände und die Behandlung des Haares hinweist. Ich glaube, dass wir es trotz der Bezeichnung, als welche die Schaufel gelten kann, doch nur höchstens mit einer Schülerarbeit zu thun haben.

„Altartafeln“ in Donaueschingen.

In unverkennbarer Abhängigkeit von Schaeufeleins Auhausener Altar[1]) stehen drei Tafeln in der fürstl. Fürstenbergischen Sammlung zu Donaueschingen (Kat. Nr. 69, 70, 71, Holz je 105×72), welche dort seltsamerweise den Namen Hans Burgkmairs d. Ae. führen. Es sind drei Altarflügel, deren Innenseiten anbetende Heilige, deren Aussenseiten drei Passionsscenen: „einen Oelberg“, eine Darstellung des „ecce homo“ und „Christus am Kreuz“ enthalten.

Die Anordnung „Allerheiligen“, sowie die Kompositionen der Passionsscenen lehnen sich eng an die betreffenden Darstellungen des Auhausener Altars von 1513 an, die Ausführung ist lobenswert und jedenfalls einem sehr tüchtigen Schüler Schaeufeleins zuzuschreiben, welcher sich aber nicht näher bestimmen lässt.

Der neueste Katalog der Galerie Weber in Hamburg (von Woermann verfasst) führt zwei nicht bezeichnete Altarflügel, deren Zeichnung nach dem Urteil des Verfassers von Schaeufelein herrührt, an deren Ausführung aber Gesellenhände beteiligt sein mögen. Sie seien deshalb unter der Klasse der Schulbilder genannt. Das eine derselben (Nr. 47, Tannenholz 121×64) stellt die Gefangennahme Christi dar, welche sich eng an Dürers Holzschnitt der kleinen Passion (B. 27) anschliesst. Der Heiland steht in der Mitte nach rechts gewendet, Judas umarmt und küsst ihn. Links hinter Christus und rechts hinter Judas stehen die Häscher, ganz links ein Fackelträger. Vorn ist Petrus im Begriff, mit dem Schwerte in der erhobenen Rechten auf den zu Boden gestürzten Malchus einzuhauen, der das linke Bein in die Luft streckt, in der linken Hand einen Krug hält und mit der Rechten an Petri Mantel zerrt. In der Landschaft sind unter morgenrotem Himmel links belaubte Bäume, rechts vorn ein hoher kahler Baum.

Die andere Tafel (Nr. 48, Tannenholz 121×64) enthält die bekannte, oft besprochene Komposition des Oelberges: Christus kniet mit gefalteten Händen nach links gewandt, wo ihm der Engel mit einem mächtigen Kreuz in beiden Händen erscheint.

---

1) Seite 38.

Vorn schlafen die drei Jünger, rechts im Hintergrund aus dem Stadtthor naht sich Judas an der Spitze der geharnischten Häscherschar, der ein Fackelträger leuchtet.

Hiermit will ich die Reihe der „Schulbilder Schaeufeleins" schliessen.

Es liessen sich gewiss noch mehrere solche Werke aufzählen, doch würde dies zu weit führen und auch die gestellte Aufgabe: „Schaeufeleins malerische Thätigkeit zu schildern" überschreiten!

V.

Handzeichnungen Schaeufelein's.

Nur mit wenigen Worten kann ich auf Schaeufeleins Handzeichnungen eingehen, da uns im grossen und ganzen nur eine geringe Anzahl von solchen, welche in das Kapitel von der malerischen Thätigkeit des Meisters fallen, bekannt sind. Es wurde schon oben einmal darauf aufmerksam gemacht[1]), dass Schaeufelein zu seinen oft recht schablonenhaften Arbeiten derselben nicht bedurfte und meistenteils wohl nur auf der Bildtafel selbst ganz flüchtig eine Skizze entwarf.

So ist uns denn auch nur eine einzige Handzeichnung bekannt, die wir mit Bestimmtheit als Vorarbeit zu einem uns erhaltenen Bilde bezeichnen können.

Es ist die bereits erwähnte[2]) Skizze zu dem Wandgemälde im Nördlinger Rathaus aus dem Jahre 1515, welche das kgl. Kupferstichkabinett in Dresden bewahrt, und auf die wir hier nicht noch einmal näher eingehen wollen.

Von anderen Handzeichnungen, die wir vielleicht als Entwürfe zu Tafelbildern betrachten können, will ich ein kurzes Verzeichnis geben, das auf Vollständigkeit jedoch durchaus keinen Anspruch macht:

1. **Basel:** Oeffentliche Kunstsammlung. Nr. 33.
   „*Moses empfängt die Gesetzestafeln*".
   Monogramm. Weiss aufgehöht, getuscht, auf grünem Grunde.

---

1) Seite 40. 2) Seite 51.

2. **Berlin:** Kgl. Kupferstichkabinett. Nr. 903.
„Verkündigung an die Hirten“.
Monogramm. Federzeichnung.

3. **Berlin:** Kgl. Kupferstichkabinett. Nr. 904.
„Fünf Stifterinnen“ nach links gewendet.
Monogramm. Federzeichnung.

4. **Berlin:** Kgl. Kupferstichkabinett. Nr. 906.
„Christus mit einer Schar von Heiligen erscheint der Maria, die unter einem Baldachin sitzt“.
Nicht bezeichnet. Feder und Wasserfarben. Sicher Schaeufelein zuzuschreiben.

5. **Berlin:** Kgl. Kupferstichkabinett. Nr. 1295.
„Kopf eines Apostels“ nach links gewendet.
Monogramm und 1520. Schwarze Kreide.

6. **Berlin:** Kgl. Kupferstichkabinett. Nr. 1661.
„Zwei Apostelköpfe“.
Nicht bezeichnet. Federzeichnung, weiss aufgehöht auf rotgrundiertem (ovalen) Papier. Hier Hans von Kulmbach zugeschrieben, aber besonders nach der charakteristischen Behandlung der Haare und der Augen als ein Werk Schaeufeleins zu betrachten.

7. **Dresden:** Kgl. Kupferstichkabinett. Nr. 11.
„St. Georg“.
Monogramm. Federzeichnung. Ist nicht der bekannte Typus vom Epitaph von 1516, aber doch unzweifelhaft von Schaeufeleins Hand.

8. **Dresden:** Kgl. Kupferstichkabinett. Nr. 12.
„Vermählung des Joseph und der Maria“.
Nicht bezeichnet. Feder und bunte Farben. Sicher Schaeufelein.

9. **Dresden:** Kgl. Kupferstichkabinett. Nr. 13.
„Knieende Gestalt einer heiligen Frau“, vielleicht Veronika, nach links gewendet.
Ausgeschnitten. Feder und Tusche. Nicht bezeichnet, doch sicher von Schaeufelein.

10. **Dresden:** Kgl. Kupferstichkabinett. Nr. 14.

„Eine lustige Tischgesellschaft im Freien sitzend, welcher der Tod erscheint“.

Vorn steht der bekannte Weinkübel, der uns schon auf dem Ulmer und Donaueschinger Bilde begegnete.

Nicht bezeichnet. Schwarze Kreide auf gelblichem Papier. Sicher von Schaeufelein.

11. **Dresden:** Kgl. Kupferstichkabinett. Nr. 15.

„Judit und Holofernes“. (Siehe Seite 51.)

Nicht bezeichnet. Schwarze Kreide auf gelblichem Papier. Sicheres Werk Schaeufeleins.

12. **Dresden:** Kgl. Kupferstichkabinett. Nr. 15a.

„Johannes der Täufer“.

Nicht bezeichnet. Federzeichnung. Sicher von Schaeufelein.

13. **Erlangen:** Universitätsbibliothek.

„Tischgesellschaft in einem hohen getäfelten Zimmer“.

Monogramm und 1515. Federzeichnung.

14. **Frankfurt:** Städel'sches Institut. Nr. 654.

„Kreuzigung Christi“.

Nicht bezeichnet. Federzeichnung auf (rundem) Papier.

Es ist nicht ganz die gewöhnliche Komposition. Ausser Christus am Kreuz, der beide Arme verzweifelt emporstreckenden Maria Magdalena, Maria und Johannes befindet sich rechts noch eine Gruppe von zwei im Kampf sich auf der Erde wälzenden Männern. Die Landschaft ist ganz in der Art Schaeufeleins behandelt.

15. **Frankfurt:** Städel'sches Institut. Nr. 693.

„Anbetung der Könige“.

Nicht bezeichnet. Federzeichnung, weiss aufgehöht auf rotgetöntem Papier.

Es ist sicher von Schaeufelein, aber keine Studie zu mir bekanntem Bilde. Auf der Anbetung der Könige des Hohlheimer Altars ist die ganze Anordnung der Figuren die umgekehrte, sonst zeigt die Skizze mit

dieser grösste Aehnlichkeit. Hier übrigens nur zwei der Könige sichtbar.

16. **Frankfurt:** Städel'sches Institut. Nr. 653.
„Knabe auf einem nach rechts hinschreitendem, ungesatteltem Pferde“.
Monogramm und 1518. Federzeichnung.

17. **München:** Kupferstichkabinett Nr. 8921.
„Christophorus“.
Nicht bezeichnet. Feder und Tusche.
Eine echt Schaeufelein'sche Gestalt.

18. **München:** Kupferstichkabinett Nr. 11214.
„Landschaftsstudie“.
Nicht bezeichnet. Feder.
Ganz in Schaeufeleins Art und Weise behandelt.

19. **Basel** (Kunsts.) und **Frankfurt** (Städel. Inst.)
„Skizzen zum Ober-St.-Veiter Altar“. (?)
Siehe Text Seite 25 ff.

Anhang.

I.

Verzeichnis der Gemälde Schaeufeleins in der vermutlichen Reihenfolge ihrer Entstehung.

Seit

18. **Krönung der Maria** 64

Nördlingen, Rathauss. H. 148(184)×97. Waagen sah hier die Zahl 1517 und Mon. (Ueber die Verwechslung mit dem Brigel'schen Epitaph von 1521 Text S. 64—66.)

Epitaph der am 6. Jan. 1517 verst. Anna Brigel.

19. **Apostelkopf** 69

Mon. Seuslitz bei Priestewitz, Kgr. Sachsen, im Besitz des Herrn Dr. F. Harck.

Pergament auf Holz geklebt. $26^1/_2 \times 20^1/_2$ (unten fehlt ein Stück).

Vielleicht eine Studie zum Epitaph Anna Brigels.

[20.] **Hostienwunder** 69

1518. Altarblatt in der Herrgottskirche zu Nördlingen. 9×12 bayrische Fuss.

Noch im Jahr 1827 dort, später verschollen.

21. **Drei Passionsscenen** 70

Drei auf einer Seite bemalte Tafeln, welche wohl von einem Altar stammen, da ihre Masse ziemlich genau übereinstimmen.

Die Geisselung Christi 71

Mon. Leipzig, städt. Mus. Kat.-Nr. 284. Kiefernh. 52×43.

Die Dornenkrönung 71

München, alte Pinakothek. Kat.-Nr. 265. H. 51×42. Wallerstein vormals Rechb. S.

Die Kreuztragung 72

Mon. Leipzig, im Besitz des Herrn Dr. H. Demiani. H. 51×42. Katalog der „Ausstellung älterer Meister aus sächsischem Privatbesitz" im Leipziger Kunstverein. 1889. Nr. 219. (Ueber die irrtümliche Angabe dieses Kataloges Text S. 72. Anm.) Abbildung auf Tafel III.

22. **Der heilige Hieronymus** 72

Mon. Bamberg, städt. Galerie. Herrnische S. Kat.-Nr. 30. H. 20×16.

II.

Verzeichnis der Schaeufelein mit Unrecht zugeschriebenen Gemälde.

Seite

8. **Der Tuchmacher und sein Geselle** 148
(auf der Rückseite derselbe im Fegefeuer, eine nur angelegte Skizze).
München, Nationalmuseum, II. Stock. II. Saal Nr. 12. Das Bild soll aus der Georgskirche in Nördlingen stammen.

9. **Cosmas und Damian** 149
1510. Schloss Maihingen.
Holz. 150×59. Stammt aus der Wallerst. S.
Das Bild dürfte der Richtung Kulmbachs angehören.

10. **8 Scenen aus Petri und Pauli Leben** 149
Florenz, Uffizien. Nur 5 davon ausgestellt.
Kat.-Nr. 713, 724, 729, 740 und 748.
Neuerdings Kulmbach zugeschrieben.

11. **Kreuzabnahme** 149
Neapel, Museo nazionale. Kat.-Nr. 45 (Gemälde V. Saal).
H. 110×87.

12. **Männliches Porträt** 149
Mon. (!) Vielleicht der Sohn Schaeufelein.
München, Kunsthändler Schmitz.
H. 65×47.
Stammt aus der S. Klinkosch (Auktionskatalog Miethke's Nr. 161) und war eine Zeit lang bei dem Kunsthändler Prestel in Frankfurt a. M.

13. **Christus am Oelberg** 150
Berlin, kgl. Museum. Kat.-Nr. 631.
Fichtenh. 63×65. S. Solly 1821.
Früher mit grösserem Recht Barthel Beham zugeschrieben.

III.

Verzeichnis der im Text erwähnten Schulbilder Schaeufeleins.

IV.

Verzeichnis der Schaeufelein sicher zugehörigen Werke nach ihrem jetzigen Aufbewahrungsort.

Schlussregister.

C.

D.

I.

J.

K.

L.

M.

N.

INHALTSVERZEICHNIS.

Anhang.

Verzeichnis der Abbildungen.

Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.

Tafel I.



Schaeufelein, Geschichte der Judith und des Holofernes.
Wandgemälde in der Bundesstube des Nördlinger Rathauses von 1515. (S. 49).





Tafel II.



SCHAEUFELEIN. Die Beweinung Christi.

Epitaph des am 23. Dec. 1516 verstorbenen Emeram Wager. (S. 58). Nördlingen, Rathaussammlung.

Nach einer Photographie von A. Frölich in Nördlingen.



Tafel III.



SCHAEUFELEIN. Die Kreuztragung Christi.
Altartafel im Privatbesitz in Leipzig. (S. 72).

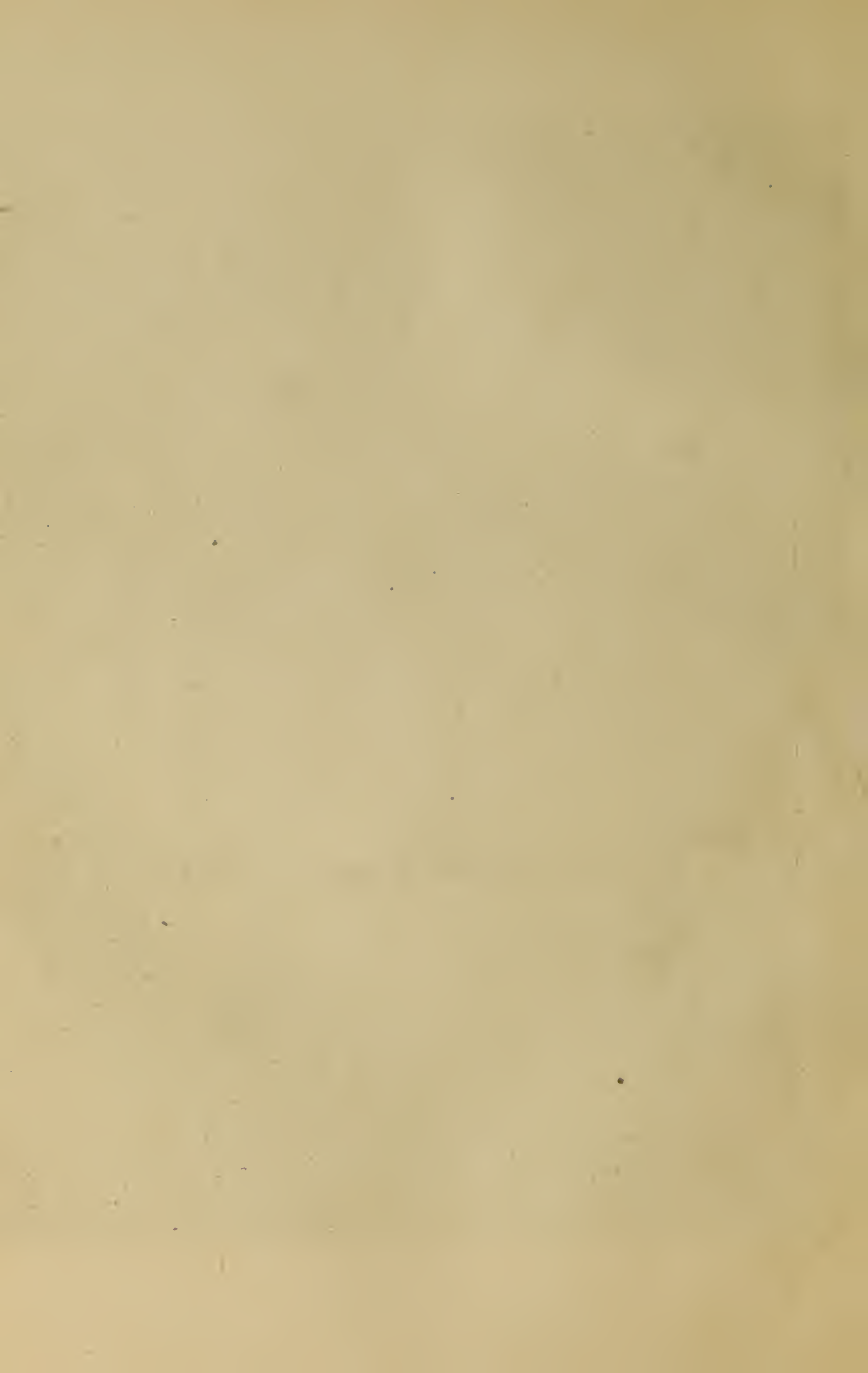


Tafel IV.



Schaeufelein. Die Befreiung Petri.

Tafel des Christgartener Altars. (S. 79). Nürnberg, Germ. Museum.



Tafel V.



SCHAEUFELEIN. Das Begräbnis der Maria.

Tafel des Christgartener Altars. (S. 87). Nürnberg, Germ. Museum.

Tafel VI.



SCHAEUFELEIN. Der Calvarienberg.
Mittelbild des Altars in der Georgskirche zu Tübingen vom Jahre 1520. (S. 108).





Tafel VII.



SCHAEUFELEIN. Die Beweinung Christi.
Mittelbild des Ziegler'schen Altars von 1521. Links der Apostel Paulus, rechts Kaiser Konstantin. (S. 119).
Nördlingen, Georgskirche in der Taufkapelle.

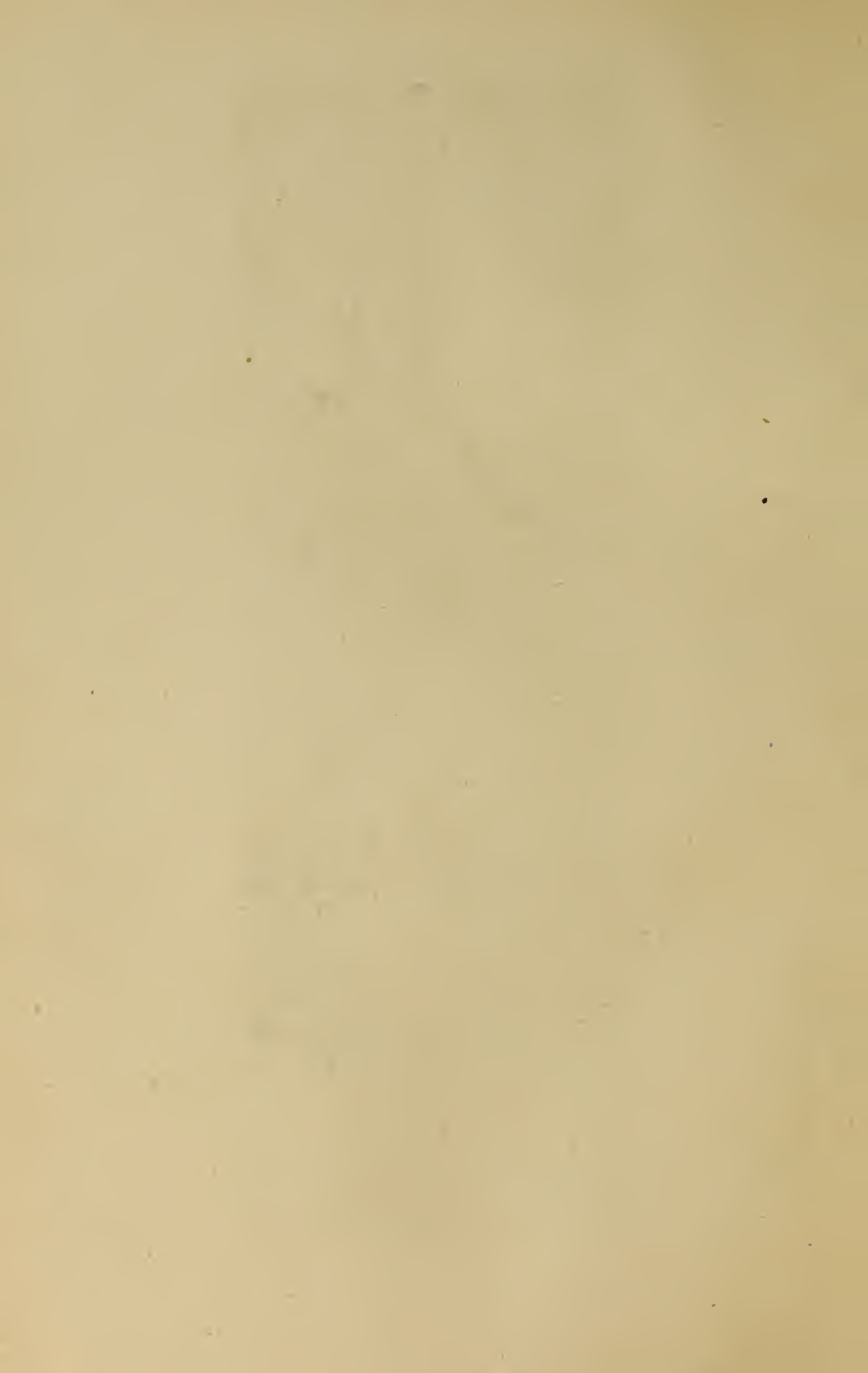


Tafel VIII.



SCHAEUFELEIN. Bischofsmärtyrer (St. Simpert?).

Aussenseite des linken Flügels des Ziegler'schen Altars von 1621. (S. 123.)



Tafel IX.



SCHAEUFELEIN. Der heilige Nikolaus von Bari.
Aussenseite des rechten Flügels des Ziegler'schen Altars von 1521. (S. 124).
Nördlingen, Rathaussammlung.



